مقالہ

حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کا تنقیدی تجزیہ

برائے

پی ایچ۔ڈی اردو۔2019

مقالہ نگار

محمد التمش

(اندراج نمبر: A160166)

(14-01-01-01-11)

نگراں

ڈاکٹر بی بی رضا خاتون

(اسسٹنٹ پروفیسر)

شعبۂ اردو

اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، گچی باؤلی، حیدر آباد- 500032

THESIS

HABEEB TANVEER KI DRAMA NEGARI KA TANQEEDI TAJZIA

Submitted in the Partial fulfillment of the requirements for the Award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
In URDU (2019)

By

MOHAMMAD ALTAMASH
(Enrollment No: A160166)
(14-01-01-01-11)

Under the Supervision of
Dr. Bi Bi Raza Khatoon
(Asst. Professor)

Department of Urdu
School of Languages, Linguistics and Indology
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY
GACHIBOWLI, HYDERABAD - 500032

فہرست ابواب

نمبر شمار	ابواب	صفحہ نمبر

بِسْمِ اللّٰہِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

پیش لفظ

جدید ہندوستانی تھیٹر میں حبیب تنویر کا شمار اردو اور ہندی کے معتبر اور عالمی شہرت یافتہ ڈرامانگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کی ڈرامانگاری کا سفر نصف صدی سے بھی زیادہ کے کینوس پر محیط ہے ۔ ان پچاس ساٹھ کے ادبی سفر میں انہوں اردو، ہندی اور چھتیس گڑھی میں ساٹھ سے بھی زیادہ ڈرامے پیش کیے ہیں۔ آزادی کے بعد ڈرامے کی دنیا میں قدم رکھنے والے ڈرامانگاروں میں حبیب تنویر ایسے واحد اردو ڈرامانگار تھے جنھوں نے روایتی بورژووادی تھیٹر کے کلیشے کو توڑ کر ایک نئے اسٹائل اور تکنیک کو جنم دیا جو پوری طرح جدید نہ ہو کر سنسکرت کے کلاسکی اور مغرب کے جدید خصوصاً ایپک تھیٹر کی تکنیک کا حسین سنگم ہے۔ انہوں نے روایتی ڈراموں کی طرح جذبات کی رو میں بہہ کر اگر اپنے ڈراموں کو رومانی نہیں بنایا ہے تو جدیدیت کو بغیر سوچے سمجھے رد بھی نہیں کیا ہے۔ روایت اور جدیدیت کا یہی پیچیدہ مرکب حبیب تنویر کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔

انیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں جس وقت حبیب تنویر نے ڈرامے لکھنا شروع کیا۔ اس وقت ہندوستانی تھیٹر مغربی تھیٹر کی تکنیک سے بے انتہا متاثر تھا جو کسی حد تک تو درست تھا لیکن یہ اس دور میں ہو رہا تھا جب کہ مغربی تھیٹر ہندوستان اور دوسرے ایشیائی ملکوں کے ڈراموں کا تیزی سے اثر قبول کر رہا تھا تا کہ ان کے یہاں ڈرامے میں کچھ نیا پن پیدا ہو سکے۔ جرمنی کے بریخت کا تھیٹر اس کی عمدہ مثال ہے۔ دوسرے یہ دور ڈرامے کے اسٹیج کے لحاظ سے بڑا ہی تنزلی کا دور تھا ایک طرف پروفیشنل تھیٹر سرے سے ختم ہو چکے تھے اور دوسری طرف ڈرامے کا اسٹیج سے بھی رشتہ منقطع ہو رہا تھا۔ حبیب تنویر نے تھیٹر کو نہ صرف عوام سے بلکہ عوام کو تھیٹر سے جوڑا اور "نیا تھیٹر" کی شکل میں ایک باقاعدہ تھیٹر قائم کر کے ہندوستان میں پروفیشنل تھیٹر کو دوبارہ سے زندہ کیا۔ حبیب تنویر نے اردو کے روایتی طرز کے ڈرامانگاری سے انحراف کرتے ہوئے اور مغربی ڈراموں کی اندھی تقلید کرنے کے بجائے سنسکرت اور فوک ڈراموں کے اہم پہلوؤں کو اپنا کر ہندوستانی اسٹیج کو ایک نئی جہت عطا کی۔ سنسکرت اور یورپ کے جدید ڈراموں خصوصاً برتولت بریخت کے ایپک تھیٹر کا اثر قبول کر کے دونوں کی باہم ہم آہنگی سے اپنا ایک الگ اسلوب اور ایک نیا لب و

لہجہ تیار کیا اور صرف ہندوستانی ڈرامانگاروں میں ہی نہیں بلکہ عالمی سطح پر اپنی ایک خاص پہچان بنائی۔ بر تولت بریخت کے بعد حبیب تنویر پہلے جدید ڈرامانگار ہیں جنہوں نے اپنے ڈراموں کے گیتوں کو خود لکھا ہے۔ رقص، موسیقی اور گیت تو ہندوستانی تھیٹر کا لازمی جُز ہمیشہ سے رہی ہیں۔ لیکن اردو ڈرامانگاروں میں حبیب تنویر ایسے واحد ڈرامانگار تھے جنہوں نے سنسکرت ڈرامے کی اس روایت پر سختی سے عمل کیا ہے۔ انہوں اپنے ڈراموں میں گیتوں کو بیانیہ کا ایک اہم حصہ بنایا اور اپنے مطمع نظر کی مکمل ترسیل کے لیے مکالمے کے ساتھ ساتھ نظموں اور گیتوں کا سہارا لیا ہے۔

حبیب تنویر اپنے عہد کے ڈرامانگاروں میں سماجی، سیاسی اور ثقافتی امور کے سلسلے میں کافی حساس اور فکر مند تھے۔ تھیٹر کو حالات حاضرہ کا اظہار اور رد عمل کا ذریعہ بناتے ہوئے انہوں نے جتنے بھی ڈرامے پیش کیے ہیں وہ دور حاضر کے سیاسی، سماجی اور ثقافتی پس منظر میں پیش کیے ہیں۔ ہندوستانی تہذیب و ثقافت، زندگی کے دیگر سماجی و سیاسی مسائل سے دلچسپی رکھنے اور اس کے بہ نظر غائر مشاہدے میں وہ اپنے معاصرین ڈرامانگاروں سے کم نہیں تھے۔ خالص ہندوستانی طرز و آہنگ میں اپنے ڈراموں کے ذریعے ملک کے بہت ہی اہم اور نازک، سماجی و سیاسی، تہذیبی و ثقافتی، اخلاقی اور اقتصادی مسائل کو بھرپور تاثر کے ساتھ پیش کیا اور اپنا مطمح نظر واضح طور پر ایک مخصوص فارم اور انوکھے ڈرامائی اسلوب کے ذریعے بیان کرنے میں حبیب تنویر کے مقابل پورے ہندوستان میں ایک بھی ڈرامانگار نہیں ہے۔

میرے پی۔ ایچ ڈی مقالے کا موضوع **"حبیب تنویر کی ڈرامانگاری کا تنقیدی تجزیہ"** ہے۔ ڈراما چونکہ ایم اے میں میرے اختیاری مضمون میں شامل تھا اور میری توجہ کا مرکز بھی رہا ہے۔ ایم میں ہی حبیب تنویر کو تفصیل سے پڑھنے کا موقع ملا، اسی دوران اس موضوع پر اسائمینٹ تیار کرنے اور حبیب تنویر کے کئی ڈراموں کو یونیورسٹی کے ڈراماکلب اور یوٹیوب وغیرہ پر دیکھ کر اس موضوع سے متعلق مزید دلچسپی پیدا ہوئی۔ علاوہ ازیں حبیب تنویر کی ڈرامانگاری پر اب تک کوئی مبسوط تصنیف یا مقالہ میری نظر سے نہیں گزرا جس میں ان کی پوری ڈرامانگاری کا غیر جانبدارانہ مکمل احاطہ کیا گیا ہو۔ جس سے حبیب تنویر کی زندگی کے مختلف پیچ وخم نشیب و فراز اور ان کے ڈراموں کے فنّی محاسن و فکری جہتیں بالکل واضح ہو جائیں۔ اس تشنگی کو پیش نظر رکھتے ہوئے میں نے حبیب تنویر کی ادبی خدمات پر مقالہ تیار کرنے کا منصوبہ بنایا۔ پی ایچ ڈی میں داخلہ لینے کے بعد اس سلسلے میں، میں نے اپنی نگراں ڈاکٹر بی بی رضا خاتوں صاحبہ سے اس موضوع سے متعلق صلاح و مشورہ کیا۔ اس موضوع پر کہیں کام نہ ہونے کی وجہ سے نگراں کی منظوری تو مل گئی لیکن مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں ایک روایت رہی ہے کہ کسی بھی

موضع کا انتخاب جملہ اساتذہ اکرام کے متفقہ صلاح و مشورے کے بعد ہی ہوتا ہے۔ اساتذہ اکرام کی بورڈ آف اسٹڈیز کی میٹنگ میں میرا موضوع تو منتخب کر لیا گیا لیکن اس وقت کے صدر شعبہ پروفیسر ابوالکلام صاحب کے کہنے پر موضوع میں تھوڑی تبدلی کے ساتھ **"حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کا تنقیدی تجزیہ"** قرار پایا۔

پیشِ نظر مقالہ پانچ ابواب پر منقسم ہے اور ہر باب کو چند ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا باب میں "ڈرامے کا تعارف" پیش کیا گیا ہے جس کے دو ذیلی ابواب ہیں۔ ان میں پہلا ذیلی باب "اردو ڈراما اور اس کا فن" ہے۔ اس میں ڈراما کے لغوی اور اصطلاحی معنی پیش کرتے ہوئے ڈرامے سے متعلق چند مغربی اور اردو ادیبوں کے قول کو نقل کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ڈرامے کا دیگر اصناف ادب سے موازنہ کرتے ہوئے اس کے اجزائے ترکیبی کو حوالوں کے ذریعے تفصیل سے پیش کیا ہے۔ دوسرا ذیلی باب "اردو ڈراما کا آغاز و ارتقاء" سے متعلق ہے۔ اس باب میں ڈرامے کی ابتدا اور اردو ڈراما کے آغاز سے متعلق مختلف نظریات کو پیش کرتے ہوئے اپنی بات کو دلائل کے ساتھ سے رکھا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اس باب میں پارسی تھیٹر سے لے کر لایعنی ڈراما تک کے اردو ڈرامے کے سفر کو تاریخی ترتیب اور فنّی اور موضوعاتی ارتقاء کے اعتبار سے تفصیلاً پیش کیا گیا ہے۔

دوسرے باب میں "حبیب تنویر کی ساخت و پرداخت میں کارفرما عوامل" سے بحث کی گئی ہے۔ اس باب کے بھی دو ذیلی ابواب بنائے گئے ہیں۔ پہلے باب "حبیب تنویر کا اجمالی تعارف" میں ان کی پیدائش سے لے کر وفات تک کے سبھی اہم واقعات کو تاریخی اعتبار سے پیش کرتے ہوئے ان عوامل کا تفصیل سے ذکر کیا گیا ہے جو حبیب تنویر کی ساخت و پرداخت میں کارفرما تھے۔ دوسرا ذیلی باب "حبیب تنویر کا ادبی سفر" ہے اس ذیلی باب میں ان کے ادبی سفر کے آغاز سے لے کر آخری ڈراما "راج رکت" کی پیشکش اور اس سے جڑے اہم واقعات کو تاریخی ترتیب کے اعتبار سے پیش کیا گیا ہے۔

مقالے کے تیسرے باب میں "حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کا فنی تنقیدی تجزیہ" کیا گیا ہے۔ اس باب کو پانچ ذیلی ابواب میں منقسم کیا گیا ہے۔ پہلے، دوسرے اور تیسرے ذیلی باب میں حبیب تنویر کے ڈراموں کے پلاٹ، کردار نگاری اور مکالمہ نگاری پر بحث کرتے ہوئے حوالوں کے ذریعے ان کے ڈراموں کے فنّی امتیازات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ چوتھے ذیلی باب میں حبیب تنویر کے مختلف ڈراموں کے ذریعے سے ان کے ڈراموں کے اسٹیج اور پیشکش کی خوبیوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ پانچواں ذیلی باب "حبیب تنویر کی ڈرانگاری پر مختلف تحریکات و رجحانات کے اثرات" پر

مشتمل ہے۔ اس میں تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم ''اپٹا''، جدیدیت کے ایپک تھیٹر خصوصاً برتولت بریخت کے تھیٹر کے حبیب تنویر پر اثرات کو تفصیل سے احاطہ کیا گیا ہے۔

مقالے کے چوتھے باب میں ''حبیب تنویر کی ڈرامانگاری کا موضوعاتی تنقیدی تجزیہ ''کیا گیا ہے۔ اس کو مختلف موضوعات سے متعلق چار ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جن کے عنوانات ''سیاسی و سماجی موضوعات، تہذیبی و ثقافتی موضوعات، اصلاحی موضوعات اور اقتصادی موضوعات ہیں۔ جو حبیب تنویر کے ڈراموں کا کئی بار مطالعہ کرکے بہت ہی غور وفکر کے بعد منتخب کیے گئے ہیں۔ ہر عنوانات سے متعلق ان کے ڈراموں کا تفصیلی تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے ان میں معنی کی مختلف جہتوں کو تلاش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

اس تحقیقی مقالے کے پانچویں باب میں ''حبیب تنویر کی ہدایت میں پیش ہونے والے چند نمائندہ ڈراموں کا تنقیدی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ اس باب کو چھ ذیلی ابواب میں منقسم کیا گیا ہے جس میں حبیب تنویر کے طبع زاد، ترجمہ شدہ، ہدایت کردہ اور کہانیوں سے ماخوذ ڈرامے جیسے کہ آگرہ بازار، شطرنج کے مہرے، چرنداس چور، جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جناہی نئیں، دیکھ رہے ہیں نین اور کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا جیسے چھ ڈرامے پیش کیے گئے ہیں۔ فنی اور موضوعاتی تنقیدی تجزیہ کے ابواب کو قائم کرنے بعد اس باب کو الگ سے پیش کرنے کی منشا یہ تھی کہ ان ڈراموں کا دوسری تخلیق سے موازنہ، تقابل، فنّی محاسن اور معنیات کی مختلف جہتوں جیسے سبھی نکات پر تفصیل سے بحث کیا جا سکے اور ان ڈراموں کا مکمل تنقیدی تجزیہ پیش کیا جا سکے۔

سب سے پہلے میں اللہ تبارک تعالیٰ کی بارگاہ میں شکریے کا نذرانہ پیش کرتا ہوں جس نے میری قلم کو قوت بخشا کہ میرا یہ مقالہ پایۂ تکمیل تک پہنچ سکا۔ اس موقع پر میں اپنی مشفقہ استانی اور نگراں ڈاکٹر بی بی رضا خاتون صاحبہ کا بے حد مشکور و ممنون ہوں جن کی شفقت اور رہنمائی کے سبب یہ مقالہ تکمیل کو پہنچا۔ انہوں نے مصروفیات کے باوجود بھی نہ صرف مقالے کو پڑھا بلکہ اس کی اصلاح بھی کی اور اپنے گراں قدر مشوروں سے نوازا۔ شعبۂ کے دوسرے اساتذہ پروفیسر نسیم الدین فریس صاحب، پروفیسر ابولکلام صاحب، پروفیسر فاروق بخشیؔ صاحب، پروفیسر وسیم بیگم صاحبہ، ڈاکٹر شمس الہدیٰ دریاآبادی صاحب اور ڈاکٹر مسرت جہاں صاحبہ کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں، جن کے صلاح و نیک مشوروں سے میں نے ہمیشہ فیض اٹھایا ہے۔ علاوہ ازیں ڈاکٹر انیس اعظمی صاحب کا شکر گزار ہوں جن سے میں نے اپنے مقالے سے متعلق بہت ساری معلومات فراہم کی ہیں۔ مواد کی فراہمی کے سلسلے

میں، میں نیشنل اسکول آف ڈراما، صفدر میموریل ٹرسٹ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، جواہر لال نہرو یونیورسٹی، جامعہ ملیہ اسلامیہ، حیدرآباد سنٹرل یونیورسٹی، بھوپال اردو اکادمی، مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی کے لائبریرین اور اسٹاف کا شکر گزار ہوں جن کی بدولت مواد کی حصولیابی میں آسانی ہوئی۔

اس موقع پر اپنے والدین کا ذکر کرنا کیسے بھول سکتا ہوں جن کی محبت، شفقت اور دعائیں میرے ہر وقت کام آئیں اور میری ہر مشکلیں حل ہوئیں۔ میں اپنی بہن اور بھائیوں کا مشکور ہوں جن کی ہدا تیں اور نیک خواہشات ہمیشہ میرے کام آئیں۔ اپنی شریک حیات کا بھی شکر گزار ہوں جنہوں نے میری قدم قدم پر حوصلہ افزائی کی۔ اس درمیان اپنی نومولود پیاری بیٹی کو بہت یاد کرتا ہوں جس کے دنیامیں آنے سے مجھے بے پناہ خوشی حاصل ہوئی۔ اپنے عزیز دوستوں میں محمد نسیم، محمد عادل، محمد صادق اقبال، شہنواز عالم، عبداللہ صوفی اور محمد جابر کا بے حد ممنون ہوں جنھوں نے مقالے کی تیاری کے دوران کسی نہ کسی شکل میں میری مدد کی اور اپنی دعاؤں سے نوازا۔ اس سلسلے میں شعبہ کے دوسرے ساتھیوں خصوصاً محمد امان اے کے، محمد رضوان انصاری، محمد اکمل، نہال احمد، امرناتھ اور محمد شاہد صدیقی کا شکریہ ادا کرتا ہوں جو میرے خیر خواہ رہے۔

تحقیق میں کوئی چیز مکمل اور حرف آخر نہیں ہوتی ہے۔ یہ تحقیقی مقالہ میری طالب علمانہ کوشش ہے، ممکن ہے کہ کوئی گوشہ یا پہلو نامکمل رہ گیا ہو۔ باوجود اس کے میں یہ توقع کرتا ہوں کہ میرا یہ مقالہ ماہرین فن اور ادیبوں کی نظر میں اگر کسی حد تک حبیب تنویر کے ڈرامانگاری کی خوبیوں کو ثابت کرنے میں کامیاب رہا؟ تو میں سمجھوں گا کہ میری محنت رائیگاں نہیں گئی۔

آخر میں اللہ تعالیٰ سے دعا گو ہوں کہ مجھے، میرے والدین، میری نگراں ڈاکٹر بی بی رضا خاتون صاحبہ اور تمام اساتذہ اکرام، بہن، بھائیوں اور میری شریک حیات، پیاری بیٹی اور میرے تمام دوستوں کو اپنے حفظ و امان میں رکھے اور اہمیشہ اپنے فضل و کرم سے مالامال کرے۔

آمین

محمد التمش

DECLARATION

I, do, hereby declare that this thesis entitled "**Habeeb Tanveer Ki Drama Negari Ka Tanqeedi Tajzia**" is an original research carried out by me. No part of this thesis has been published, or submitted to any University/ Institution for the award of any Degree/Diploma.

Research Scholar

MOHAMMAD ALTAMASH

(Enrolment No: A160166)

(14-01-01-01-11)

Place: HYDERABAD

Date: ________________

بابِ اوّل

ڈرامے کا تعارف

1.1 ڈراما اور اس کا فن

1.2 اردو ڈرامے کا آغاز وارتقاء

ڈراما اور اس کا فن

ڈراما ادب کی قدیم ترین اور ایک مشہور و مقبول اور بے حد دلچسپ صنف ہے۔ ڈراما کے لغوی معنی ناٹک، سوانگ یا تمثیل کے ہیں جو عام طور سے ڈرامے کے مترادف الفاظ میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔ ڈرامے کے لیے اردو میں کبھی ناٹک، کبھی تمثیل، کبھی سوانگ اور کبھی رہس کی اصطلاحیں استعمال کی گئی ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق اگر ڈرامے کے لیے ناٹک کی اصطلاح اپنائی جاتی تو اس کا مفہوم زیادہ واضح ہوتا۔ ڈراما انگریزی زبان کا لفظ ہے جو اردو میں اپنے اصل مفہوم کے ساتھ بطور اسم استعمال ہوتا ہے۔ تحریراً سب سے پہلے ۱۹۰۷ء میں سفر نامہ ہندوستان[1] میں مستعمل ملتا ہے۔ ڈراما اصل میں یونانی زبان کے لفظ "ڈراؤ" سے ماخوذ ہے جس کے معنی عمل یا ایکشن کے ہیں۔ اصطلاحی معنوں میں یہ ایک ایسا قصہ ہے جو اسٹیج پر اداکاری کے لیے لکھا جاتا ہے۔

انسائیکلوپیڈیا کے مطابق:

> "لفظ ڈراما اس یونانی لفظ سے لیا گیا ہے جس کے معنی ہیں 'کر کے دکھائی ہوئی چیز'"(1)

شلیڈن چینی لکھتا ہے کہ:

> "ڈراما اس یونانی زبان سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں 'میں کرتا ہوں' اور اس کا اطلاق کی ہوئی چیز پر ہوتا ہے"(2)

سنسکرت میں ناٹک کا لفظ ہر قسم کے ڈرامے کے لیے عام طور سے استعمال ہوتا ہے۔ ناٹک ناٹیہ سے بنا ہے اور نٹ اداکار کو کہتے ہیں۔ سنسکرت قواعد کے مطابق یہ نرِت دھاتو سے نکلا ہے۔ جس کے معنی رقص (ناچ) کے ہیں اور ناٹک یا ناٹیہ کے معنی پھر سے کرنا ہے۔ سنسکرت میں ڈراما نظم یا شاعری کی ایک قسم ہے اور یہ نظم یا شاعری دو طرح کی ہوتی ہیں ایک درشیہ کاویہ[2] (یعنی دیدنی نظم) اور دوسری شروے کاویہ[3] (شنیدنی نظم) گو کی ڈرامے کا تعلق کہیں نہ کہیں ان دونوں سے ہے لیکن پھر بھی اس کا شمار درشیہ کاویہ (نظم عینی) میں ہوتا ہے۔ اور اس کے لیے روپک کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ کیونکہ یہ وہ نظم ہوتی ہے جسے نہ صرف سنا جاتا ہے بلکہ اداکاروں کے حرکات وسکنات کے ذریعہ اسٹیج پر سامعین یا ناظرین کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے مشرقی اور مغربی ڈراموں کو ملا کر ڈرامے کی ایک مدلل اور جامع تعریف پیش کی ہے:

> ”ڈرامہ اصلاً ایک یونانی لفظ ’ڈرامائ‘ سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں کرنا یا کر کے دکھانا۔ سنسکرت میں اسے درشیہ کاویہ (نظم مشہود) اور روپک کہا گیا ہے۔ یعنی یہ ایک ایسی نظم ہے جسے عملی صورت میں دکھایا جاسکے۔ ناٹک، روپک ہی کی ایک مقبول اور پسندیدہ قسم ہے۔ اس طرح ڈرامہ اور ناٹک کا جو اصطلاحی مفہوم مروج ہوا وہ یہ ہے کہ یہ ایک ایسی صنف ادب ہے جس میں زندگی کے حقائق اور مظاہر کو اشخاص اور مکالموں کے وسیلوں سے عملاً پیش کیا جائے۔ دراصل کر کے دکھانے کی تخصیص ہی ڈرامہ کو ادب کی دوسری اصناف سے ممتاز اور متمائز کرتی ہے اور اسی میں اس کے فن کی انفرادیت اور امتیازی حسن پنہاں ہے۔“(3)

ڈرامے کے ایجاد کا دعویٰ مختلف ملک اور قوم کے لوگ کرتے ہیں اور اس کے ابتدا کے سلسلے میں محققین اور ناقدین کی بھی الگ الگ رائیں ہیں لیکن ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ ریت Ritual نے ڈرامے کو جنم دیا۔ یونانی زبان میں ریت کو ڈرومینن (Dromenon) کہتے ہیں۔ جن کے معنی ہیں ”کیا ہوا“ اور ”کی ہوئی چیز پر“ اس کا اطلاق ہوتا ہے۔(4)

ڈورین قوم ڈرامے کے موجد ہونے کی دعویدار ہے۔ وہ اپنے دعوے کی یہ دلیل پیش کرتی ہے کہ ڈراما ڈورین بولی کے لفظ ڈرین (Drain) کے مترادف ہے جس کے معنی ”کرنا“ یا ”عمل“ ہے۔(5)

ارسطو نے ”بوطیقا“ میں ڈرامے کی باضابطہ کوئی تعریف تو نہیں پیش کی لیکن فنِ شاعری کے زمرے میں ڈرامے (ٹریجڈی اور کامیڈی) کے فن سے عمومی طور پر بحث کی ہے اور ڈرامے کو عمل کی نقل قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ نقل کرنا انسانی فطرت ہے اور یہ جبلّت انسان میں ازل سے موجود ہے۔ انسان سب سے بڑا نقال ہے اس لیے وہ دیگر مخلوق سے زیادہ ممتاز ہے۔ چونکہ انسانی زندگی کی ابتدا نقالی سے ہوئی اور نقالی ہی ڈراما کی پیش مشقی ہے اس وجہ سے اسے ادبیات کی اولین صنف قرار دیا گیا ہے۔ ارسطو کی پیش کردہ توضیحات سے ڈاکٹر اسلم قریشی نے ڈرامے کی تعریف اس طرح پیش کی ہے:

> ”ڈراما انسانی افعال کی ایسی نقل ہے جس میں الفاظ، موزونیت اور نغمے کے ذریعہ کرداروں کو محو گفتگو اور معروف عمل ہو بہو ویسا ہی دکھایا جائے جیسا کی وہ ہوتے ہیں یا ان سے بہتر یا بدتر انداز میں پیش کیا جائے۔“(6)

ان تمام تعریفوں میں کیا ہوا، کرنا، کی ہوئی چیز، کرکے دکھاناوغیرہ جیسی تکرار سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ڈرامے میں عمل کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ارسطو کے نزدیک ڈراما، تطہیر نفس[4] اور عمل قرار پاتا ہے۔ بھرت منی نے اس کو سکون کا ذریعہ قرار دیا ہے۔ برنیتر کے لیے ڈراما حوصلے کی کشمکش۔ بریخت کے لیے قوت احساس کو بیدار کرنے کا ذریعہ، اور ولیم آلیور کے نزدیک ہماری لاطینی زندگی کا اظہار ہے۔

بقول ڈاکٹر عابد حسین:

> ''ڈراما ادب کی اس صنف کا نام ہے جس کے ذریعہ سے انسانی زندگی کے واقعات محض بیان کیے جانے کے بجائے کرکے دکھائے جاسکیں۔''(7)

میکسم گورکی نے ڈرامے کے فن کو ادب کی سب سے مشکل فن اور سیئلے نے اسے آنسوؤں کے تار میں قہقہہ گزارنے کا آرٹ قرار دیا ہے۔ لہٰذا اس کی دوٹوک تعریف کرنا ناممکن تو نہیں لیکن مشکل ضرور ہے۔ ڈرامے کی تعریفوں سے متعلق مختلف ماہرینِ فن اور ناقدین نے تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ ڈرامے کی تعریف اپنے طور پر اس طرح کی ہے۔

Ciecro نے ڈرامے کی تعریف میں اپنا اظہار خیال اس طرح کیا ہے:

> ''ڈراما زندگی کی نقل، رسم ورواج کا آئینہ اور سچائی کا عکس ہے۔''(8)
>
> (Drama is a Copy of Life,A mirror of Custom, A reflection of truth)

Hugo کے مطابق:

> ''یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں فطرت اپنا عکس دکھاتی ہے۔''(9)
>
> (Drama is mirror in which nature is reflect)

کولرتج(Coleridge)کے نزدیک:

> ''ڈراما حقیقت کا اتار نہیں بلکہ فطرت کی نقالی ہے۔''(10)
>
> (Drama is not a copy but an imitation of nature)

مشہور زمانہ ہدایت کار پیٹر بروک(Peter Broke)کے مطابق:

> ''ڈراما ایک ایسا فن ہے جسے ہم ہوا پر لکھتے ہیں۔''(11)

بقول ہڈسن:

"ڈراما ایک نقالی ہے جو حرکت اور مکالمے کے وسیلہ سے کی جاتی ہے۔"(12)

ڈراما فن بھی ہے اور ایک صنف ادب بھی اس لیے اس کو دوہری معنویت حاصل ہے ایک ادبی حیثیت اور دوسری فنّی یا تمثیلی۔ ادبی حیثیت سے تو ڈراما ایک قدیم اور مقبول صنف ہے ہی کیوں کہ ادب تخلیقی تجربے کے اظہار اور ابلاغ کا دوسرا نام ہے جس میں لفظوں کی ایک خاص ترتیب و تنظیم سے کام لیا جاتا ہے اس لحاظ سے ڈراما بھی ادب ہے اور وہ الفاظ کی موزوں ترتیب و تنظیم کے ساتھ تخلیقی تجربے کے اظہار کی ایک صورت ہے۔ ڈرامے کی تشکیل و تعمیر لفظوں کی ایک مخصوص تنظیم کے بغیر ممکن نہیں لیکن فنّی نقطۂ نظر سے بھی یہ ایک منفرد صنف ہے۔ اس کو فنِ تمثیل اس وجہ سے کہا جاتا ہے کیوں کہ تمثیل نگاری کی طرح اس میں بھی کسی قصے یا کہانی جیسے غیر مجرد اشیا کو مجرد بنا کر اسٹیج پر نقل و حرکت کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا تمثیلی پہلو اس کے فن اور اس کے تخلیقی عمل کے ہر پہلو پر اثر انداز ہوتا ہے۔ ڈراما لکھتے وقت ڈراما نگار کے ذہن میں یہ خیال اولین اہمیت رکھتا ہے کہ اسے ہر واقعے کو اسٹیج پر دکھانا ہے۔ ڈراما زندگی کے واقعات و حالات کو ایک مخصوص انداز میں پیش کرتا ہے جو عملی اداکاری کی شکل میں زندگی کی مجسم تصویر و تفسیر، انسانی نفسیات اور زندگی کے مطالعہ کا بہترین ذریعہ ہے اور جسے ڈراما نگار اور ہدایت کار کی مشترکہ کوششوں اور واقعات اور کرداروں کے باہمی ربط سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر عشرت رحمانی ڈرامے سے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"ڈراما صرف لفظی و کاغذی پیرہن سے مکمل نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ آرٹ زندگی کی سچی نقالی ہے اور اس کی تشکیل و تکمیل کا دارومدار نقل و حرکت پر ہے، یعنی ڈراما کی برکت اسٹیج اور تھیٹر کی تمثیلی حرکت ہی سے ہے۔"(13)

پروفیسر سید حیدر عباس رضوی کے مطابق:

"ڈراما ایک ایسی صنف ادب ہے جس میں انسانی زندگی کی حقیقتوں اور صداقتوں کو اسٹیج پر نقل کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ نیز یہ ایک پیچیدہ فن بھی ہے جسے مصنف اداکاروں، ہدایتکار کی مشترکہ کوششیں پایۂ تکمیل کو پہنچاتی ہیں۔"(14)

ڈراما زبان کی لطافت، اشاریت، جذبات نگاری اور تاثیر کے اعتبار سے جہاں شاعری کے قریب ہے وہاں فنّی تکمیل اور موضوع کے اعتبار سے ناول کے مشابہ اور نثری ادب کی ایک صنف ہے۔ لیکن ناول اور ڈرامے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ناول کا تعلق واقعات سے اور ڈرامے کا کردار سے ہے۔ ڈرامے میں ناول کے برخلاف واقعات کو بیانیہ انداز (Narrative) میں پیش کیے جانے کے بجائے عملی طور پر اجاگر کیا جاتا ہے یہی وجہ کہ ڈراما کا نام آتے ہی ہمارا ذہن اسٹیج یا تھیٹر کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ داستان، ناول اور افسانہ کی طرح ڈراما صرف لکھنے اور پڑھنے تک محدود نہیں بلکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج یا ترسیلی ذرائع ابلاغ سے ہے۔ ڈرامے میں ایکٹ کا لفظ اس بات کا ثبوت ہے کہ اس میں ادا کرنے یا دکھانے کی اہمیت بنیادی ہے بلکہ یہ مکمل ہی اسی وقت ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے اسٹیج پر عملاً پیش کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اس سے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> "اسے (ڈرامے کو) ایک مکمل اکائی کی شکل میں سامنے رکھنا چاہیئے۔ ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما صرف پڑھے جانے کے لیے نہیں ہے اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے (یا پھر عوامی ذرائع ترسیل کے دوسرے طریقوں یعنی فلم، ریڈیو یا ٹیلی ویژن سے ہے) یعنی ڈرامے پیش کئے جانے کے لئے لکھے جاتے ہیں۔ صرف پڑھنے کے لئے نہیں لکھے جاتے ہیں۔ اس لئے ڈراموں کو صرف مکالموں کا مجموعہ سمجھنا درست نہیں۔ نہ اسے محض افسانوں کی طرح پڑھنا پڑھانا کافی ہے۔ بلکہ اس کے مکالموں کو اسٹیج پر (یا فلم، ریڈیو، ٹیلی ویژن پر) پیش ہونے والے فن پارے کا ڈھانچہ یا اس کا ایک حصّہ سمجھ کر پڑھنا چاہیئے۔"(15)

مقاصد کے نقطۂ نظر سے ڈراما ایک سماجی صنف ہے جو انسانی شعور کی گہرائیوں میں غوطہ لگا کر جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ چونکہ ڈراما عملی طور پر تماشائیوں کے روبرو اسٹیج پر پیش کیے جانے کا عمل ہے اس لیے اس میں تماشبین کو وہی اہمیت حاصل ہے جو خود ڈرامانویس اور اداکار کو ہوتی ہے۔ ڈرامے میں سامعین و ناظرین کی اجتماعی نفسیات کا خیال رکھنا از بس لازمی و لابدی ہے ایک اچھے ڈراما کی تخلیق کے لیے ڈرامانگار کو اپنے دور اور معاشرے دونوں کی نفسیات سے ہم آہنگ ہونا ضروری ہے۔ ڈرامے میں ڈرامانگار جو قصہ یا کہانی پیش کرتا ہے اسے گفتگو کے پیرائے میں چند اشخاص کے ذریعہ مکالماتی انداز میں پیش کرتا ہے تاکہ اسے اسٹیج پر بہ آسانی پیش کیا جاسکے۔ سامعین و ناظرین کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کے لیے ڈرامے میں وقت کی پابندی لازمی ہوتی ہے۔ جس سے کی ان میں اکتاہٹ،

گھبراہٹ اور بے لطفی نہ پیدا ہو۔ ڈراما کے محققین نے وقت کی مدت زیادہ سے زیادہ تین گھنٹے کی رکھی ہے۔ ڈراما نگار کو اس بات کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ جو بھی قصہ یا کہانی پیش کرنے جارہا ہے اسے پوری ندرت کے ساتھ اسی محدود وقت میں تمام صورت حال کو سادگی وصفائی سے پیش کرنا ہے۔

ڈراما عملی طور پر دکھائے جانے کے لیے ہوتا ہے اس لیے اس میں وقت کے تعین کے ساتھ ساتھ سامعین و ناظرین کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کے لیے شروع سے آخر تک ہم آہنگی کا پورا پورا خیال رکھا جاتا ہے۔ ربط، مرکزیت اور توازن ڈرامے میں روحِ رواں کی حیثیت رکھتا ہے۔ تسلسل موزونیت اور ارتکاز ڈرامے کے بنیادی اقدار ہیں ان کا ڈرامے میں اپنے عروج پر ہونا ضروری ہے۔ ڈرامے میں ابتدا سے انتہا تک حرکت، عمل، شدت، تصادم اور اچانک پن کا احساس ضروری ہے یہ ڈرامے کی بنیادی ضرورتیں ہیں۔ واقعات کی اٹھان، عروج اور اختتام تصادم کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ ڈرامے کے عمل میں اگر ذرا سی جھول ہوئی یا قصہ کی روانی یا تسلسل میں ذرا سا نقص رہ گیا تو ڈراما اپنے مقاصد کی تکمیل نہیں کرسکتا ہے۔ تذبذب ڈرامے میں تماشائی کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے ضروری ہے وہ چیز جو ڈرامے کے داخلی عناصر کی اساس کہلاتی ہے وہ ٹکراؤ یا کشمکش ہے جو مختلف قوتوں اور کرداروں کے بیچ رونما ہوتی ہے۔ برونیتیر کے نزدیک:

”ڈرامے کی روح حوصلے کی کشمکش ہے۔“(16)

ڈرامے کے خارجی عناصر میں اسٹیج اداکار اور تماشائی سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں اور یہی وہ تھیٹر کے لازمی اجزاء ہیں جن کے بغیر تھیٹر اور ڈرامے کا تصور ممکن نہیں۔ ڈرامے میں تماشائیوں کا وجود ضروری ہے لیکن صرف تماشائی ہی ڈرامے کے لوازم میں شمار نہیں کیے جاسکتے بلکہ اداکاروں کا موجود ہونا ضروری ہے۔

سارسے (Sarcey) کے مطابق:

”ڈراما تماشائیوں اور اداکاروں کے تصور کے بغیر ناممکن الوجود ہے۔“(17)

اداکار اور تماشائی کے ساتھ اسٹیج بھی ڈرامے کے خارجی عناصر کا ایک لازمی حصہ ہے۔ ڈرامے کی تفہیم و تصنیف میں اس وقت تک کامیابی حاصل نہیں ہوسکتی جب تک کی اسٹج کا تصور ذہن میں نہ ہو۔ سید امتیاز علی تاج بھی اسٹیج کو ڈرامے کا ایک لازمی جز قرار دیتے ہیں۔ ڈرامے سے متعلق ان کا قول ہے کہ:

"ڈراما اسٹیج، اداکار اور تماشائیوں کے تصور سے جنم لیتا ہے۔"(18)

بلاشبہ یہ تینوں عناصر ڈرامے کے ایسے جز ہیں جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔

اسٹیج کے تقاضوں نے ڈرامے میں ایسی چیز کو جنم دیا ہے جسے ہم وحدت کہتے ہیں۔ ڈرامے میں زمان و مکاں اور عمل کی وحدتِ ثلاثہ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یہ تینوں وحدتیں اگر ڈرامے میں موجود نہ ہوں تو ڈراما فنّی اعتبار سے کامیاب نہیں ہو سکتا ہے۔ وحدتِ زمان و مکاں کی پابندی ڈرامے میں اس لیے کی جاتی ہے تاکہ ناظرین کے سامنے وقت اور مقام کی ایسی تصویر موجود ہو کہ انھیں ڈرامے کے کردار کا عمل حقیقی معلوم ہو اور ان توجہ ایک نقطہ پر مرکوز رہے۔ لیکن ڈرامے میں وحدتِ زمان و مکاں کی شرط لازمی نہیں ہے یہ ڈراما نگار کی خواہش اور مرضی پر منحصر ہے۔ خود ارسطو نے بھی بوطیقا میں وحدتِ ثلاثہ میں صرف وحدتِ عمل پر زور دیا ہے اور وحدتِ زماں کی طرف صرف اشارہ کیا ہے۔ ڈراما کی جس وحدت پر اس کے فن کی اساس ہے اسے وحدتِ عمل کا نام دیا گیا ہے۔ عمل اور حرکت کے وجود کے بغیر فنّی حیثیت سے کسی ڈرامے کا تصور نہیں کیا جا سکتا ہے۔

ڈراما کے اجزائے ترکیبی:

ڈراما نگاری کے تمام فنّی اصولوں پر نظر رکھتے ہوئے ڈراما کے کچھ اجزائے ترکیبی مرتب کیے گئے ہیں ان کے بغیر ڈراما اپنی مکمل صورت میں پیش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یونان اور ہندوستان ڈرامے کے دو بڑے اور اہم مراکز رہے ہیں۔ یونانی ڈرامے کے اصول پہلی مرتبہ ارسطو نے پیش کیے ہیں انہوں نے اپنی تصنیف "بوطیقا" میں ڈرامے کے مندرجہ ذیل چھ اجزائے ترکیبی بیان کیے ہیں۔

1۔ پلاٹ یا قصہ 2۔ کردار 3۔ مکالمہ 4۔ مرکزی خیال
5۔ اسٹیج کی آرائش 6۔ موسیقی

ہندوستان میں ڈرامے کے اصول پہلی مرتبہ بھرت مُنی نے پیش کیے ہیں۔ انہوں نے اپنی مشہور تصنیف "ناٹیہ شاستر" میں ڈرامے کے حسب ذیل پانچ اجزائے ترکیبی مرتب کیے ہیں۔

1) لباس 2) آواز 3) اعضا کی حرکت 4) رقص
5) موسیقی

عشرت رحمانی نے ڈرامے کے فنّی لوازم کو نظر میں رکھتے ہوئے ڈرامے کے نو اجزائے ترکیبی مرتب کیے ہیں۔ لیکن انہوں نے اپنی کتاب "اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید" میں صرف آٹھ ہی اجزا کا ذکر کیا ہے جو درج ذیل ہیں:

1۔ پلاٹ (موضوع یا کہانی کا مواد یا نفسِ مضمون) 2۔ کہانی کا مرکزی خیال یا تھیم (Theme) 3۔ آغاز
4۔ کردار و سیرت نگاری 5۔ تسلسل، کشمکش اور تذبذب 6۔ مکالمہ
7۔ تصادم 8۔ نقطۂ عروج (کلائمکس Climax)

ڈراما کے ضروری اجزاء جس کی تقریباً سبھی ادیبوں نے پابندی کی ہے وہ ارسطو کی پیش کردہ عناصر خمسہ یعنی پلاٹ، کردار، مکالمہ، مرکزی خیال، موسیقی اور آرائش ہیں۔ ان میں موسیقی اور آرائش کا تعلق ڈرامے کی پیشکش سے ہے اور باقی کے چار کا تعلق اس کے فن سے ہے۔ آغاز، نقطۂ عروج اور انجام تو ڈرامے کے پلاٹ کا ایک حصہ ہیں اور تسلسل، کشمکش، تذبذب اور تصادم ڈرامے کے داخلی عناصر میں شامل ہیں۔

1۔ پلاٹ

پلاٹ یا قصہ ڈرامے کا اہم ترین جز اور ڈرامے کی اولین اور بنیادی شرط ہے ارسطو نے اسے ڈرامے کی جان قرار دیا ہے۔ ڈرامے کی زیادہ تر کامیابی کا انحصار اسی پر ہوتا ہے۔ پلاٹ دراصل قصہ یا واقعات کی ایک خاص ترتیب اور نظم وضبط کا نام ہے۔ جس میں با معنی ربط و باطنی ربط و آہنگ، فطری تسلسل اور منطقی ہم آہنگی ہوتی ہے۔ پلاٹ کو ایک مکمل وحدت کا مظہر ہونا چاہیئے۔ ایک اچھے پلاٹ میں واقعات کی ترتیب اس طرح کی ہونی چاہیئے کہ اس میں دلچسپی، ربط اور تسلسل برقرار رہے اور واقعات ترتیب وار آگے بڑھتے رہیں۔ پلاٹ میں تسلسل بہت اہم ہے۔ پلاٹ کے تسلسل کے بارے میں ارسطو کا خیال ہے کہ:

> "اس کے اجزاء آپس میں اس طرح مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو یہ پورا عمل تباہ ہو جائے کیوں کہ جو چیز رکھی بھی جا سکتی ہے اور نکالی بھی جا سکتی ہے اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جز نہیں کہلا سکتی ہے۔"(19)

پلاٹ تہہ دار (مرکب) اور اکہرا (سادہ) دونوں طرح کا ہوتا ہے۔ سادہ یا اکہرا پلاٹ وہ ہوتا ہے جس میں متعدد قسم کے واقعات ایک ہی شخص سے متعلق ہوتے ہیں اور یہ سارے واقعات آپس میں مربوط ہوتے ہیں اور اس

میں ایک قسم کی رنگارنگی ہوتی ہے۔ تہہ دار پلاٹ میں کئی قصے ایک ساتھ چلتے رہتے ہیں اور ان میں آپس میں ربط ہونا ضروری نہیں ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ پیچیدہ ہونے کے بجائے اکہرا اور مکمل ہونا چاہیئے کیوں کہ اکہرا یا سادہ پلاٹ ڈرامے کے لیے زیادہ موزوں ہے ارسطو نے بھی ڈرامے کے اکہرے پلاٹ پر زور دیا ہے۔ ڈرامے کی دلکشی اور حسن کاری پلاٹ پر ہی منحصر ہے اس لیے اس کی تعمیر و تراش میں ڈرامانگار کو بڑی محنت اور کاوش کی ضرورت ہوتی ہے۔ المیہ ڈرامے کا پلاٹ جسے ارسطو نے روید اد کے نام سے منسوب کیا ہے، دوسرے تمام عناصر ترکیبی میں اہم ترین ہے، کیوں کہ روید اد عمل کا ڈھانچہ ہے، جس کا ہر طرح سے پورا اور مکمل ہونا لازمی ہے۔ جس کا آغاز ہو، وسط ہو اور انجام ہو۔ پلاٹ سے متعلق ارسطو کا قول ہے کہ:

> "عمل کی نمائندگی (نقل) ہی المیہ کا پلاٹ ہے کیوں کہ پلاٹ سے ہی واقعات کی ترتیب مراد لے رہا ہوں۔۔۔ المیہ کا مقصد واقعات اور پلاٹ کو پیش کرنا ہے۔۔۔ پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہو سکتا مگر کردار کے بغیر قائم ہو سکتا ہے"(20)

ڈرامے کا پلاٹ بنیادی طور پر مضبوط اور اس کی تمام کڑیاں چست ہونی چاہیئے۔ غیر معمولی پیچیدگی حرکت و عمل میں رکاوٹ بننے کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی اکتاہٹ اور الجھن کا سبب بنتی ہیں۔ پلاٹ میں اگر کسی طرح کی کوئی کمزوری یا کمی رہ جاتی ہے تو اس کا وحدتِ تاثر قائم نہیں رہتا ہے۔ پلاٹ چاہے تاریخی ہو یا نیم تاریخی، معاشرتی ہو یا سماجی لیکن یہ سادگی اور پرکاری سے آراستہ ہونا چاہیئے۔ مافوق الفطرت عناصر اور مبالغہ آرائی سے اس میں پرہیز کیا جاتا ہے تاکہ انسانی زندگی کی مکمل عکاسی کی جا سکے۔ جو بھی قصہ ڈرامے کے پلاٹ میں پیش کیا جارہا ہو وہ صداقت اور حقیقت کا مظہر اور زندگی کا ترجمان ہونے کے باوجود وحدت کا حامل ہو۔ اس میں ایسے واقعات یا قصے کا انتخاب کیا جائے جسے جو پاکیزہ اور دلچسپ ہو اور جسے آسانی سے اسٹیج پر پیش کیا جا سکے یعنی ایسے واقعات سے انحراف کیا جائے جن کو اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ پلاٹ کی ترتیب اور اس کے مختلف اجزاء میں ربط و آہنگ پیدا کرتے وقت بڑے اختصار و ایجاز سے کام لینا پڑتا ہے اسے ترتیب دیتے وقت ڈرامانگار کو اس بات کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ کوئی ایک لفظ بھی ایسا نہ ہو جو کسی بھی طرح پلاٹ کو آگے نہ بڑھاتا ہو اور جس سے کسی طرح کے واقعات کی وضاحت یا کردار کی صراحت نہ ہوتی ہو۔ ڈرامے کے پلاٹ میں واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ ان میں مسلسل ارتقاء ہو اور آخری تک پہنچتے پہنچتے وہ نقطۂ عروج تک پہنچ جائے۔

2۔ کردار

پلاٹ کی طرح کردار بھی ڈرامے کا ایک اہم اور لازم جُز ہے جس طرح ڈرامائی تشکیل پلاٹ یا قصہ پر منحصر ہے اسی طرح قصے کی کامیابی کا دارومدار کردار پر ہے۔ پلاٹ کی حقیقت کو واضح کرنے اور واقعات کو فطری رنگ دینے میں سیرت نگاری کی پختگی لازمی ہے۔ پلاٹ دراصل کرداروں کی سرگزشت کا نام ہے اور قصہ کی کامیابی کا انحصار اس کے کردار پر ہے۔ کرادار نگاری میں خلوص اور گہرائی ڈرامے کو زندہ جاوید بنا دیتی ہے۔ ڈرامے کے قصہ یا پلاٹ پر کرداروں کو مقدم تصور کیا گیا ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ ڈراما کرداروں کی کہانی ہے۔ اس کے کردار کی خامی، واقعات کی کڑیوں کو بے جوڑ اور ناکام کر دیتی ہے یہی وجہ کی ڈرامے کی پیکر تراشی میں بڑی چابکدستی سے کام لینا پڑتا ہے۔ ”بوطیقا“ میں ارسطو نے ڈرامے کی کردار نگاری سے متعلق لکھا ہے کہ:

> ”کردار نگاری میں چار چیزوں پر نظر رکھنی چاہیئے۔ اوّلاً کرداروں کو نیک ہونا چاہیئے۔ دوسرے یہ کہ کرداروں کی عکاسی موزوں اور موقع محل کے مطابق ہونی چاہیئے۔ تیسرے یہ کہ کرداروں کو زندگی کے مطابق ہونا چاہیئے۔ چوتھے یہ کہ ان کو مربوط وہم آہنگ ہونا چاہیئے۔“ (21)

پلاٹ کی طرح کردار نگاری بھی ڈراما کی تخلیق اور اسٹیج پیشکش کے لیے لازمی ہے۔ ڈراما میں کردار کی اہمیت تھیم سے زیادہ ہوتی ہے یعنی کردار پہلے جنم لیتے ہیں۔ بعد میں اس کے کردار کی حیثیت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے کی تھیم تک پہنچا جاتا ہے۔ ڈرامے کے کردار اپنے قول و فعل سے خود کو متعارف کرتے ہیں اور باہمی کش مکش سے اپنے اوصاف ظاہر کرتے ہیں۔ ڈرامے کی کامیابی کا راز کردار کی شخصیت، زبان و بیان کے اسلوب اور نفسیات کی تہہ داریوں کی فطرت کی وضاحت میں مضمر ہے۔ چونکہ ڈرامے کا موضوع انسانی زندگی ہے اس لیے اس کی سچی تصویر پیش کرنے کے لیے ڈرامانگار کو جیتا جاگتا کردار پیش کرنا ضروری ہوتا ہے اور یہی اعلٰی سیرت ڈراما کی فنّی کامیابی کی ضمانت ہیں۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے اپنے ایک مضمون بعنوان ”اردو ڈراما اور انارکلی“ میں کرداروں کے متعلق یوں لکھا ہے کہ:

> ”اس میں شک نہیں کہ ڈراما پڑھنے سے زیادہ اسٹیج پر دیکھنے کی چیز ہے۔ ڈراما کی خوبیوں کے بارے میں اس وقت صحیح اور جائز فیصلہ کیا جاسکتا ہے جب ڈرامے کے کرداروں کو عمل میں دیکھا جائے۔“ (22)

ڈرامے کا ہر کردار ایک انفرادیت اور امتیازی اوصاف کا حامل ہوتا ہے یہ انفرادیت اتنی نمایاں ہو کی قاری یا تماشائی ہر جگہ اسے پہچان لے۔ ڈرامے کے کردار میں نہ عمومیت ہو نہ مثالیت وہ زندگی کا صحیح نمونہ تو معلوم ہو لیکن ان میں انفرادیت ہو اور یہ انفرادیت ان کی رفتار اور گفتار پر چھائی ہو۔ ڈراما کو جو چیز عظمت و معنویت بخشتی ہے وہ اس کے کردار کی انفرادیت کے ساتھ عمومیت ہے یعنی کرداروں کو اپنی مخصوص سیرت کے ساتھ ساتھ سماج کے کسی خاص طبقہ، جماعت یا اقتدار و نظریات کا نمائندہ ہونا چاہیئے۔ ڈاکٹر قمر رئیس کردار نگاری میں حقیقت پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"ڈرامے کو جو چیز عظمت اور معنویت بخشتی ہے وہ ان کے کرداروں کی انفرادیت کے ساتھ عمومیت ہے۔"(23)

3۔ مکالمہ

مکالمہ ڈرامے کی روح اور اس کی جان ہوتا ہے جو کرداروں کی آپسی گفتگو سے عمل میں آتا ہے۔ پلاٹ کی دلکشی، سیرت نگاری مقصد کی تعمیر اور تاثر کی وحدت سب کی سب مکالموں کے ہی تابع ہوتے ہیں۔ مکالمہ دراصل عملی صداقت کا آئینہ دار ہوتا ہے کرداروں کی کامیابی کی ذمہ داری اسی کے سر ہوتی ہے اور مکالموں کے ذریعے نہ صرف ڈراموں کے کرداروں کی سیرت نکھاری جاتی ہے بلکہ اس کے ذریعے اس کے پلاٹ کو مربوط چست اور دلچسپ بھی بنایا جاتا ہے۔ مکالمہ نگاری ڈرامے کا ایک نازک اور انتہائی مشکل مرحلہ ہے اس لیے مکالموں کو برجستہ اور موقع محل سے مناسبت رکھنا بہت ضروری ہوتا ہے۔ ڈراما زندگی کا عمل ہے اور یہ کردار کا بھی عمل ہے اور قوت ارادی کا اظہار صداقت یا خلوص کے ساتھ اس کی گفتگو کے ذریعے ہوتا ہے، یہی گفتگو مکالمے کی جا ن ہے۔ مکالمے کرداروں کی ذہنی سطح اور معاشرے کے مطابق ہونا چاہیئے۔ اچھے مکالمے نہ صرف ڈرامے کی حرکت و عمل کو قوت بخشتے ہیں بلکہ وہ قصے یا کہانیوں کو آگے بڑھانے میں معاون و مددگار ہوتے ہیں۔ ڈرامے کے مکالموں سے متعلق پروفیسر اسلم قریشی کا کہنا ہے کہ:

"مکالمے کو ڈرامائی کردار نگاری میں بہت اہمیت حاصل ہے۔ مکالمے کے لیے ضروری ہے کہ اس کا ہر لفظ اور ہر جملہ عمیق غور و فکر کے بعد ترتیب دیا گیا ہو اور یہ کردار کے کسی نہ کسی پہلو پر روشنی ڈال رہا

ہو۔ اس کے ذریعہ ہر بات کی وضاحت ڈرامے کے مجموعی تاثر کے تحت کی گئی ہو پلاٹ کے تمام تقاضوں کے مطابق کردار کے اوصاف کو اجاگر کیا گیا ہو۔"(24)

مکالمے کی طوالت ڈرامے کا ایک عیب ہے اس لیے ڈراما نگار کو مکالموں کی طوالت، بے ربطی، مشکل الفاظ اور طویل خود کلامی سے اجتناب کرنا چاہیے ساتھ ہی طویل تقریریں، لمبے اور الجھے فقرے، بے موقع اور بے ربط الفاظ اور اسلوب بیان اور جابجا بے جا واعظانہ پند و نصاح کا انداز وغیرہ کو ڈرامے میں عیب سمجھا جاتا ہے اس وجہ سے انھیں ڈرامے میں نظر انداز کرنا چاہیئے۔ اس سلسلے میں صفدر آہ لکھتے ہیں کہ:

"ڈراما پہلے نظری آرٹ ہے پھر سمعی۔ مکالمے صرف اتنے ہونے چاہئیں جتنے ایکشن کی وضاحت کے لئے ضروری ہے۔ ڈرامے میں بڑے بڑے مکالموں کی بہتات اس بات ثبوت ہے کہ ڈراما نگار خود اپنے ڈرامے کے ایکشن کو نہیں پکڑ سکا اور وہ اپنی کمزوری کو لفاظی اور ادب کے پردے میں چھپانا چاہتا ہے۔ ادب ڈرامے کا زیور ہے اصل نہیں۔"(25)

ڈرامے کے مکالموں میں موزونیت ہو۔ یہ بے ربط تکرار اور ابہام سے پاک وصاف اور واضح ہو تاکہ ہر کردار بہترین الفاظ میں اپنا مافی الضمیر ادا کر سکے۔ ڈرامے میں مکالمے کے ہی ذریعے تمام خیالات و جذبات کا اظہار ہوتا ہے اس لیے مکالموں کے الفاظ اور زبان میں موزونیت اور موقع محل کی مناسبت سے مناسب اور پر کشش ہونا ضروری ہے۔ سید بادشاہ حسین اپنی کتاب "اردو میں ڈراما نگاری" میں مکالمے سے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"مکالمہ سیرت اور موقع کے تصادم کی پیداوار ہونا چاہیئے۔ یہ ایک چنگاری ہے جو کبھی چمک کر دل و دماغ کو منور کر دیتی ہے اور کبھی یہی چنگاری بھڑک کر خرمن شہرت کو خاکستر کر دیتی ہے۔"(26)

ڈرامے میں کرداروں کی پہچان ان کی گفتگو اور ان کے لہجے کی مدد سے ہوتی ہے اس لیے ڈراما نگار کو ڈرامے کے ہر کردار کو اس کی گفتگو کے ذریعے ابھارنا چاہیئے، دو انسانوں میں جو فرق ہوتا ہے وہی اس کی گفتگو میں ہونا چاہیئے۔ ڈرامے کا مکالمہ موزوں و مناسب اور سلیس و فصیح زبان میں ہونا چاہیئے یہ زبان کتابی زبان ہونے کے بجائے عام بول چال کی زبان ہونی چاہیئے۔ چونکہ ڈرامے کے لیے وقت محدود ہوتا ہے اس لیے اس کے مکالموں میں کم سے کم الفاظ سے کام لینا چاہیئے اگر ایک جملے سے کام چل جارہا ہو تو دوسرا جملہ ہرگز نہیں لانا چاہیئے خواہ وہ کتنا ہی خوبصورت کیوں نہ ہو۔ ڈرامے کی زبان سادہ مختصر ہونی چاہیئے جس میں حرکت و عمل زیادہ سے زیادہ ہو اور جو عام فہم ہونے کے

ساتھ ساتھ موقع محل کے لحاظ سے مناسب اور سلیس و فصیح ہو یہ مکالمہ طبقاتی زبان کے لحاظ سے معاشرے کا فطری عکاس، بر محل اور چست ہو جس میں کردار نگاری کا پورا لحاظ رکھا گیا ہو۔

4۔ مرکزی خیال:

مرکزی خیال ڈرامے کے تخلیقی عمل کی بنیاد ہے۔ ڈرامے میں اس کا ہونا لازمی ہوتا ہے یہ نہ صرف پلاٹ کا ایک حصہ ہوتا ہے بلکہ کہانی کا پورا دارو مدار اسی کے سر ہوتا ہے یعنی کوئی قصہ یا کہانی بنا کسی مرکزی خیال کے کارآمد نہیں ہو سکتی ہے۔ مرکزی خیال کی اہمیت ہی ڈرامے کو دلچسپ و افادیت سے ہم کنار کرتی ہے اس لیے ڈرامے کے مرکزی خیال کے لیے وحدت اور اس کا معنی خیز ہونا ضروری ہے۔ اگر ہم ڈرامے کو ایک درخت تسلیم کرلیں تو مرکزی خیال ایک جڑ کی حیثیت رکھتا ہے، جب کہ ڈرامے کے دوسرے ضمنی اجزاء درخت کی شاخوں کے دائرے میں آتے ہیں۔ جس طرح کوئی درخت جڑ کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا اسی طرح مرکزی خیال کے بغیر ڈرامے کے یار و پور بکھر جاتے ہیں۔ مرکزی خیال کی وجہ سے ڈراما نگار اِدھر اُدھر بھٹکنے سے محفوظ رہتا ہے اور قصے کی ترتیب میں اسے کافی مدد ملتی ہے۔ ڈرامے کا مرکزی خیال جتنا حسین و خوبصورت سادہ سلیس اور عام فہم ہوتا ہے ڈراما اتنا ہی پر لطف، مضبوط اور مستحکم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرکزی خیال کو ڈرامے میں وہی حیثیت حاصل ہے جو انسانی جسم میں روح کو حاصل ہے۔ ڈاکٹر عشرت رحمانی ڈرامے کے مرکزی خیال سے متعلق لکھتے ہیں:

> "پلاٹ کو اگر عطر تسلیم کرلیں تو مرکزی خیال گویا روحِ عطر ہے۔ اگر کسی عطر سے اس کی روح نکال لی جائے تو خوشبو یا بدبو بے اثر ہوتی ہے۔" (27)

ڈرامے میں زندگی کے چھوٹے بڑے واقعات و تجربات کا نچوڑ پیش ہوتا ہے اور یہ سب مل کر ایک اکائی کی شکل اختیار کرلیتے ہیں اس عمل کو ہم ڈرامے کی منطقی ترتیب یا "ڈرامائی خط" کہتے ہیں۔ پلاٹ میں یہ منطقی ترتیب اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک ڈرامے میں ایک مرکزی خیال نہ ہو۔ گویا مرکزی خیال ایک دھاگا ہے جس میں تمام واقعات پروئے رہتے ہیں۔ مرکزی خیال میں جدت، ندرت، گہرائی اور گیرائی کے ساتھ جتنی بھی سادگی اور پاکیزگی ہوگی اسی قدر قصے کی شدّت اور زور اثری میں اضافہ ہوگا۔

اردو ڈرامے کا آغاز وارتقاء

دنیائے ادب وزبان کی تاریخ میں صنف ڈراما سب سے قدیم ترین صنف ہے۔ اس کی روایت اسی قدر قدیم ہے جس طرح کی انسان۔ یہی وجہ ہے کی تاریخ کے ہر دور میں ڈراما کسی نہ کسی شکل میں موجود رہا ہے۔ ڈرامے کی ابتدا کے سلسلے میں اردو محققین کی الگ اگ رائے رہی ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیبؔ اور مظفر اقبال نے دنیا میں ڈرامے کی ابتدا کے لیے یونان کو سر فہرست مانا ہے۔ وہیں عشرت رحمانی، صفدر آہ اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ نے ہندوستان کو قدیم فنِ تمثیل کا موجد قرار دیا ہے۔ بہر حال یونان اور ہندوستان وہ دو ملک ہیں جہاں ڈرامے کی روایت نے الگ الگ دور میں سب سے پہلے جنم لیا۔ چوتھی صدی قبل مسیح سے ہندوستان میں اور یونان میں ڈرامے کے وجود کے شواہد ملتے ہیں۔ ہندوستان میں سب سے پہلے بھرت منی کی "ناٹیہ شاستر" اور یونا ن میں ارسطو کی "بوطیقا" ڈرامے کے فن سے متعلق سب سے قدیم ترین اصناف رہی ہیں۔ لیکن جہاں تک اردو ڈرامے کے ابتدا کی بات ہے تو اس پر بھی محققین کی الگ الگ آراء رہی ہیں۔ عشرت رحمانی اور عبد اللہ علی کے مطابق اردو ڈراما سنسکرت ڈرامے سے آیا، لیکن رام بابو سکسینہ نے کہا ہے کہ اردو ڈراما ایک غیر ملکی پودہ ہے جو اردو میں انیسویں صدی کے دوران آیا۔ لیکن یہ حقیقت نہیں ہے کہ اردو ڈراما سنسکرت اور یورپی ڈرامے سے اثر پذیر ہوا۔ اردو ڈرامے اور تھیٹر پر سنسکرت اور یورپی ڈرامے کے اثرات ہو سکتے ہیں لیکن اصل میں اردو ڈراما اپنی خود کی پیداوار ہے۔ اس کی جڑیں نہ تو سنسکرت ڈرامے سے جڑی ہیں اور نہ ہی یوروپی ڈرامے سے وابستہ ہے۔ بلکہ یہ اپنے سماج اور اپنے معاشرے کی پیداوار ہے۔

اردو ڈراما اور اسٹیج کے سلسلے میں بعض محققین قیاس آرائی کے بنا پر سنسکرت کے مشہور ڈراما "شکنتلا" کے اردو ترجمے کو اردو کا پہلا ڈراما مانتے ہیں جسے فرخ سیر کے زمانے میں نواز[5] نامی ایک درباری شاعر نے ۱۷۱۶ء میں ترجمہ کیا تھا۔ پہلی بات تو یہ کہ اس وقت اردو زبان رائج نہیں ہوئی تھی دوسرے یہ ترجمہ ہندی میں نہیں بلکہ برج بھاشا میں تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیبؔ نے تحقیق کے ذریعہ یہ ثابت کیا ہے کہ نواز اردو زبان کا شاعر نہیں بلکہ ہندی زبان کا شاعر تھا اور یہ ترجمہ اس نے اردو میں نہیں بلکہ ہندی زبان میں کیا تھا۔ بعض محقق کاظم علی جوان کے "شکنتلا" کے اردو ترجمے کو اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کرتے ہیں جو فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں ڈاکٹر جان گلکرسٹ کی فرمائش پر ۱۸۰۱ء میں سلیس اردو میں ترجمہ کیا گیا تھا۔ لیکن صحیح معنوں میں یہ اردو کا پہلا ڈراما نہیں ہے کیوں کہ یہ ترجمہ ایک نثری داستان

کی طرح ہے جسے ڈرامے کی طرح مکالماتی انداز میں نہ لکھ کر داستان کی طرح بیانیہ انداز تکنیک میں لکھا گیا ہے اور اس میں ڈرامائی عناصر نہ کے برابر ہیں۔ ابتدا میں آغا حسن امانت لکھنوی کی "اندر سبھا" کو ہی اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کیا جاتا تھا۔ لیکن جدید تحقیق، تاریخی شواہد اور منطقی استدلال نے یہ بات ثابت کر دیا ہے کہ اردو میں ڈرامے کا آغاز انیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں اودھ کے نواب نصر الدین کے زمانے میں ہی ہو چکا تھا جسے واجد علی شاہ نے قصہ "رادھا کنھیا" کے نام سے پیش کیا اور جو قیصر باغ کے شاہی محل کی چہار دیواری کے اندر ۱۸۴۳ء میں کھیلا گیا تھا۔ یہ ایک منظوم یک بابی ڈراما ہے جو واجد علی شاہ کی زندگی کے رہس میں سے ایک رہس ہے جسے مسعود حسن رضوی نے ترتیب و تدوین کر کے شائع کیا تھا۔ ڈراما "رادھا کنھیا" ڈرامے کے فن اور اسٹیج پیشکش کے نقطۂ نظر سے تو ڈرامے فنّی معیار پر پورا کھرا نہیں اترتا ہے لیکن اسے ڈرامے کی ابتدائی کوشش اور اردو کا پہلا ڈراما ضرور کہا جا سکتا ہے۔ اس لحاظ سے اردو کے پہلے ڈراما نگار واجد علی شاہ ہیں۔ لیکن عشرت رحمانی واجد علی شاہ کو اردو کا پہلا ڈراما نگار تسلیم تو کرتے ہیں لیکن ان کے ڈراما "افسانۂ عشق" کو اردو کا پہلا ڈراما مانتے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیبؔ نے تحقیق کر کے دلائل کے ذریعہ اپنی کتاب "اردو ڈراما اور اسٹیج" میں یہ بات ثابت کی ہے کہ "افسانۂ عشق" اردو کا پہلا ڈراما نہیں بلکہ "رادھا کنھیا" کا قصہ اردو کا پہلا ڈراما ہے اور "افسانۂ عشق" اردو کا دوسرا ڈراما ہے۔ مسعود حسن ادیبؔ کے علاوہ ڈاکٹر ظہور الدین نے بھی اپنی کتاب "جدید اردو ڈراما" میں واجد علی شاہ کے قصہ "رادھا کنھیا" کو اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے۔ ان دونوں ڈراموں کے علاوہ واجد علی شاہ نے اپنی ایک مثنوی "دریائے تعشق" کو ڈرامے کی شکل میں پیش کیا ہے۔

واجد علی شاہ کے ڈراموں سے متاثر ہو کر ان کے ڈراموں کے طرز پر آغا حسن امانت لکھنوی نے راجا اندر کے دربار اور شہزادہ گلفام اور سبز پری کی محبت کی کہانی پر مبنی اپنا ایک طبع زاد ڈراما "اندر سبھا" کے عنوان سے ۱۸۵۲ء میں تخلیق کیا جسے لکھنؤ میں ۱۸۵۴ء کو عوامی اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ یہ ایک منظوم ڈراما ہے جس کے پلاٹ کے واقعات اس دور کی مشہور و معروف مثنویاں یعنی "سحر البیان" اور "گلزار نسیم" کے قصے سے اخذ کیے گئے ہیں۔ اردو کے زیادہ تر محقق "اندر سبھا" کو اردو کا پہلا ڈراما مانتے ہیں لیکن حقیقت میں یہ اردو کا پہلا ڈراما نہیں بلکہ دوسرا ڈراما ہے۔ ہاں عوامی اسٹیج کے لحاظ سے اسے اردو کا پہلا عوامی ڈراما کہا جا سکتا ہے لیکن "ناٹک ساگر" کے مصنفین محمد عمر نور الٰہی صاحبان نے امانت کی "اندر سبھا" کو اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کیا ہے۔ امانت کی اندر سبھا کو پہلی بار عوامی اسٹیج پر پیش کی جانے کے سبب اسے بہت شہرت و مقبولیت حاصل ہوئی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ لکھنؤ اور دوسرے علاقوں میں اسی موضوع اور طرز پر

اندر سبھا مداری لال، فرخ سبھا، راحت سبھا(راحت)، جشن پرستان، ناٹک جہاں گیر، عشرت سبھا، گلشنِ بہار افزاں اور لیلیٰ مجنو وغیرہ وغیرہ جیسی لاتعداد اندار سبھائیں لکھیں گئیں۔ جس میں مداری لال کی اندر سبھا"ماہ منیر"کو سب سے زیادہ مقبولیت اور کامیابی حاصل ہوئی۔ پروفیسر اسلم قریشی اور صفدر آہ جیسے محقق پیشکش کے لحاظ سے مداری لال کی اندر سبھا"ماہ منیر"کو اردو کا پہلا ڈراما تسلیم کرتے ہیں جو ۱۸۵۱ء میں لکھنؤ میں پیش کیا گیا تھا۔ پروفیسر فصیح احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ:

> "واجد علی شاہ کی تصانیف ہی نے اردو ڈرامے کی بنیاد ڈالی۔ یہ ان کے رہس تھے جنھوں نے امانت کو اندر سبھا لکھنے اور اسٹیج پر پیش کرنے کا راستہ دکھایا تھا اور جس کے طرز پر لاتعداد "اندر سبھائیں" معرض وجود میں آئیں۔"(28)

لکھنؤ اور دوسرے علاقوں میں اندر سبھا کی مقبولیت کے سبب کانپور، ڈھاکہ اور مرشد آباد وغیرہ میں کئی تھیٹر کمپنیاں وجود میں آئیں جن میں بنگلہ تھیٹر کمپنی "فرحت افزا" خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے۔ اس کمپنی نے بنگلہ ڈراموں کے علاوہ اردو ڈرامے کو اسٹیج کرنے میں دلچسپی لی۔ اس کمپنی کے ایک ڈراما نگار شیخ پیر بخش کانپوری نے اندر سبھا کے طرز پر ایک ڈراما"ناگر سبھا"لکھا جو بہت ہی مقبول ہوا۔ اس ڈرامے کو شیخ فیض بخش کی تھیٹر کمپنی "فرحت افزا" نے اسٹیج کیا۔ ماسٹر احمد حسن وافر کا ڈراما"بلبلِ بیمار"ڈھاکہ کی تاریخ میں ایک نیا موڑ اور ایجاد پسندی کا ایک نیا باب تسلیم کیا جاتا ہے۔ بعض محقق لوگ اسے اردو نثری ڈرامے کا پہلا شائع شدہ ڈراما مانتے ہیں لیکن ڈاکٹر فضل الدین اقبال نے گرین آدے کے ڈراما"علی بابا چالیس چور"کو اردو کا پہلا نثری ڈراما بتایا ہے جو ۱۸۵۲ء میں مدراس سے شائع ہوا یہ اردو کا پہلا شائع ہونے والا ڈراما ہے۔ ان سب ڈراموں کی بدولت اردو ڈرامے نے ارتقاء اور ترویج و ترقی کی ایک منزل طے کی۔ اسی دوران بمبئی میں اردو ڈرامے کو خاصی اہمیت حاصل ہوئی۔ ۱۸۴۶ء میں بمبئی میں "نیو بامبے تھیٹر" کا عمل وجود میں آچکا تھا جو فارسی، ہندی اور مراٹھی زبانوں میں ڈراموں کو اسٹیج کر رہی تھی لیکن ۱۸۵۳ء میں جگن ناتھ شنکر سیٹھ نے اپنے ایک دوست ڈاکٹر بھاؤ جی لارڈ سے اردو میں ایک ڈراما"راجا گوپی چند اور جالندھر"لکھوا کر نیو بمبئی تھیٹر میں پیش کیا گیا جسے کافی شہرت و مقبولیت حاصل ہوئی۔ ڈاکٹر عبد العلیم نامی اور میمونہ دہلوی نے"راجا گوپی چند اور جالندھر" کو اردو اسٹیج کا پہلا ڈراما تسلیم کیا ہے جسے سب سے پہلے ۱۸۵۳ء میں بمبئی میں پیش کیا گیا۔ بعض

محقق ڈرامے کے فن اور اسٹیج کی پیشکش کے نظریے سے "سجاد سنبل" کو اردو کا پہلا ڈراما مانتے ہیں۔ سید حسن اس سلسلے میں رقمطراز ہیں:

> "ڈرامے کے صحیح مفہوم واوصاف کے پیشِ نظر سے "سجاد سنبل" کو اردو کا سب سے پہلا ڈراما مان لینے میں کسی تامل وشرور کی گنجائش نہیں رہتی۔"(29)

اردو ڈراما پارسیوں کے ارباب ذوق اور تجارتی تھیٹر کمپنیوں کے ذریعہ پروان چڑھا۔ پارسیوں نے نہ صرف اردو میں ڈرامے پیش کرکے اردو ڈرامے کے لیے قابل قدر خدمات انجام دیں بلکہ بڑی بڑی تھیٹر کمپنیاں قائم کرکے ڈرامے کو معاش کا ذریعہ بھی بنایا اور اردو ڈرامے کے ارتقاء وترقی میں ایک اہم رول ادا کیا۔ اگرچہ ۱۸۵۲ء میں اردو میں ڈرامے کی ابتدا ہو چکی تھی لیکن ۱۸۸۰ء تک نوشیرواں جی مہربان جی آرام ایک واحد ڈرامانگار تھے جنھوں نے "نور جہاں"، "بے نظیر وبدر منیر"، "پدماوت"، "شکنتلا"، "لیلیٰ مجنو"، "گوپی چند"، "حاتم طائی"، "باغ وبہار"، "گل بکاؤلی"، "عالمگیر" اور "گل صنوبر" وغیرہ جیسے منظوم ڈرامے اردو میں پیش کیے۔ پارسی ڈرامانگاروں میں آرام کا نام اس وجہ سے سرفہرست ہے کہ انہوں نے "خورشید" کا ترجمہ "نور جہاں" کے نام سے کیا جو ۱۸۷۱ء میں اسٹیج پر پیش کیا گیا اور جسے کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ یہ ڈراما بمبئے کے پارسی تھیٹر میں اسٹیج کیے جانے والا سب سے پہلا دستیاب شدہ ڈراما ہے۔ سید امتیاز علی تاج اور ڈاکٹر مسیح الزماں وغیرہ "نور جہاں" یعنی "خورشید" کو اردو کا پہلا دستیاب شدہ پارسی نثری ڈراما مانتے ہیں۔ اردو ڈرامے میں آرام کا نام اس وجہ سے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ انہوں نے سب سے پہلے شیکسپیئر کے ڈراما "مرچنٹ آف ونس" کا "جواں بخت" کے نام سے اردو میں ترجمہ کرکے پیش کیا۔ ۱۸۸۰ء کے بعد رونق بنارسی، حافظ عبداللہ، نظیر بیگ اور ظریف وغیرہ جیسے کئی ڈرامانگار پارسی تھیٹر کمپنیوں سے جڑے، جن کی بدولت نہ صرف پارسی تھیٹر کا عروج ہوا بلکہ ڈرامے کے فن اور اسٹیج سے متعلق بہت ساری تبدیلیاں کی گئیں۔ رونق بنارسی پارسی وکٹوریا تھیٹریکل کمپنی کے سب سے خاص ڈرامانگار تھے۔ انہوں نے درجنوں بھر ڈرامے تخلیق کیے اور ان کے مشہور ڈراموں میں "بے نظیر وبدر منیر"، "لیلیٰ ومجنو"، "انجام الفت"، "عاشق کا خون"، "بہارستان عشق"، "نقش سلیمانی"، "فسانۂ عجائب" عرف "جان عالم اور انجم آرا"، "دلفروش"، "سنگین بکاولی" اور "چمیلی اور گلاب" وغیرہ بہت مقبول ومشہور ہوئے۔ رونق پہلے ڈرامانگار ہیں جنھوں نے نثری مکالمات میں شعریت کا عنصر ڈالا اور ڈرامے کے اسلوب میں ہمواری پیدا کی۔ اس کے علاوہ ان کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ڈرامے کی زبان کو

شستہ اور عام فہم بنایا۔ رونق کے بعد اردو ڈرامے میں حسین میاں ظریف کا نام آتا ہے، جو پسٹن جی فرام جی کی کمپنی پارسی اوریجنل تھیٹر کمپنی کے ڈرامانگار تھے ان کے ڈراموں میں "بلبل بیمار"، "خدادوست"، "چاند بی بی"، "عشرت سبھا"، "شیریں فرہاد"، "حاتم طائی"، "گوپی چند"، "چراغ اللہ دین"، "علی بابا" اور "اکبر اعظم" وغیرہ انتہائی خصوصیت کے حامل ہیں۔ حافظ عبد اللہ انڈین امپریل تھیٹریکل کمپنی کے مالک اور لائٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی کے خاص ڈرامانگار تھے "عاشق جانباز"، "ہیر رانجھا" اور "جشن پرستاں" وغیرہ ان کے اہم ڈرامے ہیں۔ نظیر بیگ، حافظ عبد اللہ کے شاگرد تھے ان کے ڈراموں میں "نل دمن" اور "گلشن پاک دامنی" کو کافی شہرت ملی۔

انیسویں صدی کی آخری دہائی میں بعض ایسے ڈرامانگار شامل ہوئے جنھوں نے اردو ڈرامے کی روایات کو آگے بڑھایا اور اس میں بہت ساری تبدیلیاں لاکر ڈرامے کے معیار کو بلند کیا۔ اس میں سب سے پہلا نام طالب بنارسی کا ہے۔ یہ وکٹوریا تھیٹریکل کمپنی کے ڈرامانگار تھے۔ منشی ونائک پرساد طالب بنارسی نے اردو ڈراموں میں نظم کے ساتھ نثری مکالموں کا اضافہ کیا۔ ان کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ڈرامے میں ہندی میں گیت لکھنے کے بجائے سادہ اردو میں لکھ کر پارسی ڈراما اسٹیج کو اردو سے آشنا کرایا۔ ان کے ڈراموں میں "نگاہ غفلت"، "نازاں"، "گوپی چند"، "ہرش چند"، "دلیر دلشیر" اور "لیل ونہار" وغیرہ بہت ہی مشہور و مقبول ہوئے۔ ان کے ڈراموں میں سب سے زیادہ مقبولیت ڈراما "لیل ونہار" کو حاصل ہوئی جو نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے ذریعہ پیش کیا گیا تھا۔ اس ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں ہندی کے بجائے اردو الفاظ پہلی بار استعمال کیے گئے ہیں۔

طالب بنارسی کے بعد اردو ڈراموں میں سب سے زیادہ مقبول نام نواب مرزا شوق کے نواسے احسن لکھنوی کا ہے۔ یہ پارسی تھیٹر کی دوسری کمپنی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے ڈرامانگار تھے۔ ان کا سب سے پہلا ڈراما "چندراولی" ۱۸۹۷ء میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی نے اسٹیج کیا۔ احسن لکھنوی نے اردو ڈرامے کو شیکسپیرین تکنیک سے روشناس کرا کر اردو ڈرامانگاری کو ایک نیا موڑ دیا۔ مگر ان کے یہاں ڈرامے کا رنگ ڈھنگ زیادہ تر منظوم رہا۔ سب سے پہلے انہوں نے اپنے نانا نواب مرزا شوق کی مشہور مثنوی "زہر عشق" کو "دستاویز محبت" کے نام سے ڈرامے کا روپ دیا۔ اس کے بعد احسن لکھنوی نے "شریف بدمعاش"، "چلتا پرزہ" اور "کنگ تارہ" وغیرہ جیسے کئی طبع زاد ڈرامے لکھے جنھیں کافی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کے علاوہ انہوں نے "خون ناحق" (ہیملٹ)، "بزم فانی" (رومیو جولیٹ)، "بھول بھلیا" (کامیڈی آف ایررز)، "دلفروش" (مرچنٹ آف ونس) اور "شہید وفا" (اوتھیلو) وغیرہ جیسے شیکسپیئر

کے کئی ڈراموں کا اردو میں ترجمہ میں کیا اور اردو ڈراموں کے موضوعاتی ذخیرے کو وسیع کیا۔ احسن نے نہ صرف ڈرامے کی زبان کو نکھارا بلکہ مکالموں کو دلچسپ بھی بنایا اس کے علاوہ پلاٹ کی تعمیر پر زور دیا اور فنّی تدبیر گری سے کام لیا۔ بقول محمد عمر اور نورالٰہی کے:

> ''شیکسپیئر کو ہندوستانی (اردو) اسٹیج سے آشنا کرنے کی فخر جناب احسن ہی کو حاصل ہے۔ آپ کے زیادہ تر ڈرامے شیکسپیئر کے تراجم ہیں۔''(30)

احسن لکھنوی کا الفریڈ تھیٹریکل کمپنی سے کنارہ کشی کے بعد ان کی جگہ پنڈت نرائن پرشاد بیتابؔ نے سنبھالی۔ بیتابؔ، طالب بنارسی کے شاگرد تھے۔ انہوں نے اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں ڈرامے لکھ کر اپنی صلاحیت کے جوہر دکھائے اور عوام میں خوب مقبولیت حاصل کی۔ ان کا پہلا ڈراما ''قتلِ نظیر'' ہے جو ایک حقیقی قصے طوائف نظیر جان کے قتل پر مبنی ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے ''زہری سانپ''، ''مہابھارت''، ''رامائن''، ''کرشن سُداما'' وغیرہ جیسے ڈرامے بھی اسٹیج کیے۔ بیتاب کو اردو اور ہندی دونوں زبانوں پر عبور حاصل تھا ساتھ ہی سنسکرت زبان سے وہ اچھی واقفیت رکھتے تھے۔ انہوں نے اردو میں ہندوستانی تاریخی قصے، مذہبی اور مقدس قصے کو ڈرامے کی شکل میں ڈھال کر سنسکرت اور ہندی دیومالائی واقعات کو از سرِ نو زندہ کیا اس کے علاوہ مکالموں میں عربی اور فارسی الفاظ اور تراکیب کے بجائے ہندی کے عام بول چال کے الفاظ اور تراکیب کا استعمال کیا۔ جس سے اردو ڈراما فنّی اور موضوعاتی سلسلے میں ترقی کی راہ پر گامزن ہوا۔

اردو ڈرامے کو فن کے مرتبے تک پہنچانے میں آغا حشؔر کاشمیری کا نمایاں کردار ہے۔ ان کا دور اردو ڈرامے اور تھیٹر کا ترقی کا دور تصور کیا جاتا ہے۔ انہوں نے ڈرامے کو منظوم کرنے بجائے اسے ادبی زبان عطا کی اور ڈرامے میں تکنیک، موضوعات اور اسلوب سے متعلق بہت ساری تبدیلیاں کی۔ آغا حشر شروع شروع میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی سے وابستہ تھے لیکن بعد میں انہوں نے ۱۹۱۰ء میں حیدرآباد میں شیکسپیئر نامی اپنی خود کی کمپنی کھول لی اور مشہور ڈراما ''سلور کنگ'' اسی اسٹیج کے بینر تلے پیش کیا۔ ان کا پہلا ڈراما ''آفتاب محبت'' ۱۸۹۷ء میں شائع ہوا۔ ان کے ڈرامے کا دور ۱۹۱۰ء سے ۱۹۳۰ء تک رہا ہے۔ حشر کے ابتدائی دور کے ڈراموں میں ''مرید شک''، ''اسیر حرص'' اور ''مار آستیں'' وغیرہ ہیں جو کافی مقبول ہوئے اور بعد کے دوسرے ڈراموں میں ''میٹھی چھری''، ''شام جوانی''، ''دل کی پیاس'' اور ''خوبصورت بلا'' وغیرہ بھی کو کافی شہرت حاصل ہوئی۔ آغا حشر نے اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں ڈرامے لکھے اور

انھیں باقاعدہ اسٹیج پر پیش بھی کیا۔ انہوں نے قدیم ہندوستانی دیومالا اور انگریزی کے ڈراموں سے بہت کچھ حاصل کر کے انھیں ہندوستانی رنگ وروپ دیا جس میں کچھ طبع زاد ڈرامے بھی ہیں اور کچھ انگریزی سے اردو میں ترجمہ کیے گئے ہیں۔ ''سفید خون''، ''صید ہوس'' اور ''شہید ناز'' وغیرہ ایسے ڈرامے ہیں جن کے پلاٹ شیکسپیئر کے ڈراموں سے لیے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ آغا حشر کاشمیری نے فارسی آمیز اردو کے استعمال کے بجائے خالص ہندی زبان میں بھی ڈرامے لکھے ہیں جن میں 'سیتا بن باس''، ''بھیشم پرتگیاں'' اور ''بھاگیرت گنگا'' وغیرہ ہیں۔ ان کے آخری دور کے ڈراموں میں ''یہودی لڑکی''، ''خواب ہستی''، ''رستم سہراب'' اور ''آنکھ کا نشہ'' وغیرہ ہیں جو ڈرامے کے اسٹیج اور فن کے لحاظ سے اپنے عروج پر ہیں۔ آغا حشر کاشمیری نے اردو ڈراموں اور اسٹیج کو نئی قدروں سے روشناس کرایا اور ڈرامے میں کردار، مکالمے اور پیشکش وغیرہ کو بہتر بنا کر اس میں مقفّٰی نثر کا استعمال کر کے نہ صرف ڈرامے کے معیار کو بلند کیا بلکہ اسے ترقی کی نئی منزل تک پہنچایا۔ آغا حشر کے ساتھ پیشہ ور ڈراما نگاری کا سلسلہ ختم ہو گیا۔ آغا حشر کاشمیری سے متعلق پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں کہ:

> ''آغا نے ڈرامے کے ذریعہ روپیہ بھی کمایا، شہرت بھی حاصل کی، ڈرامے کے فن کو بھی بلند کیا۔ خود بھی فن کی منزلیں طے کیں اور فن کو بھی ترقی دی۔''(31)

اردو ڈرامے کے فنّی معیار کو بلند کرنے اور اسے ترقی دینے میں ادبی ڈراما نگاروں نے اہم رول ادا کیا ہے۔ اس کی شروعات محمد حسین آزاد نے اپنے ایک تمثیلی ڈرامے ''اکبر'' سے کی۔ اس کے بعد ''امراؤ جان ادا'' کے مصنف مرزا ہادی رسوؔا نے ۱۸۷۱ء میں ایک منظوم ڈراما ''لیلیٰ مجنو'' لکھا اور اس کے علاوہ ''طلسم اسرار'' جیسے ڈرامے لکھ کر اردو ڈرامے کی ادبی روایت کو آگے بڑھایا۔ عبدالحلیم شرؔر ''شہید وفا'' اور ''میوۂ تلخ'' اور منشی احمد شوق قدوائی نے ''قاسم و زہرہ'' جیسے ڈرامے لکھ کر اردو ڈرامے میں اصلاحی ڈرامے کا ایک نیا باب قائم کیا۔ عبدالماجد دریا آبادی نے ڈراما ''زود پشیماں'' لکھ کر اصلاحی ڈرامے کی روایات کو آگے بڑھایا۔ یہ ڈراما ۱۹۱۷ء میں اس وقت لکھا گیا تھا جب اصلاحی تحریک اپنے عروج پر تھی۔ یہ ڈراما بھی ایک اصلاحی ڈراما ہے جس معاشرے کی اصلاح و فلاح بہبود بھری پڑی ہوئی ہے۔ پریم چند کا ڈراما ''کربلا'' ادبی ڈرامے کے معیار کے مطابق کافی بلند ہے یہ ایک تاریخی ڈراما ہے جو طویل مکالموں اور خود کلامی کے اسلوب میں لکھا کیا گیا ہے۔ پنڈت برج موہن دتا تر کیفؔی نے ''راج دلاری'' اور ''مرادی دادا'' جیسے ڈرامے لکھ کر اردو ڈرامے کو مغربی تہذیب سے آشنا کیا۔ پنڈت برج نرائن چکبسؔت نے ڈراما ''کملا'' لکھ کر لڑکیوں کی شادی کے

مسائل، ذات پات کے مسائل اور دیگر معاشرتی مسائل پیش کر کے اردو ڈرامے کو موضوعاتی اعتبار سے بلند کیا اور ڈرامے کی ادبی روایت کو آگے بڑھایا۔ حکیم احمد شجاع نے کوئی بلند پایہ ڈراما تو نہیں لکھا مگر ڈرامے کے فن سے متعلق کچھ تبدیلیاں ضرور کی۔ ان کے ڈراموں میں "باپ کا گناہ"، "آخری فرعون"، "بھارت کا لال"، "دلہن"، "جاں باز" اور "حسن کی قیمت" وغیرہ ہیں۔ جس میں "باپ کا گناہ" کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔

اردو کے ادبی ڈراموں کی روایت میں ایک اہم ترین موڑ امتیاز علی تاجؔ کا ڈراما "انار کلی" ہے۔ یہ ایک تاریخی ڈراما ہے جس میں اکبر کے بیٹے سلیم اور ایک کنیز انار کلی کے عشق و محبت کی داستان پیش کی گئی ہے۔ ڈراما "انار کلی" فن کی نزاکتوں، زبان کی لطافتوں اور مکالموں کے اعتبار سے ایک لازوال ڈراما ہے جس میں تجسس، تصادم اور کشمکش بے حد نمایاں ہے۔ یہ ڈراما دورِ جدید کے ڈراموں کا نقش اوّل اور سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ انار کلی کے علاوہ امتیاز علی تاج نے "گونگی جورو"، "چچا چھکن" اور "کمرہ نمبر ۵" وغیرہ جیسے ڈرامے تخلیق کیے ہیں۔ بچوں سے متعلق انہوں نے ایک ڈراما "انوکھا دربار" لکھا اس کے علاوہ انہوں نے "پرتھوی راج راسو"، "دلہن"، "رتناولی" اور "قرطبہ کا قاضی" وغیرہ جیسے کئی نثری یک بابی ڈرامے لکھ کر ڈرامے کے ارتقاء میں ایک اہم رول ادا کیا ہے۔ اسی زمانے میں منشی دوارکا پرشاد افقؔ نے "سری رام ناٹک" اور منشی جوالا پرشاد برقؔ نے "معشوقۂ فرنگ" جیسے ڈرامے لکھ کر اردو ڈرامے کو ترقی دینے میں قابلِ قدر خدمات انجام دی۔ محمد عمر اور نورالٰہی نے باہمی تعاون سے جدید طرز اور ترجمے سے متعلق کئی ڈرامے لکھے۔ ان کے ڈراموں میں "انجام ظرافت"، "ظفر کی موت" اور "تین ٹوپیاں" وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے بچوں سے متعلق ڈراما "بور کا لڈو"، "چراغ حسرت" اور "میاں ظفر نکالے گئے" وغیرہ لکھے ہیں۔ ان دونوں ڈراما نگاروں کی مشترکہ کوششوں نے نہ صرف عمدہ ڈرامے تخلیق کر کے ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا بلکہ اردو ڈرامے کے فن اور تاریخ سے متعلق کتاب "ناٹک ساگر" لکھ کر اردو ڈراما نگاروں کو حیات جاوداں بخشا۔

فلم کے چلن نے اردو اسٹیج ڈراموں کو شدت سے متاثر کیا۔ یہی دور تھا جب عابد حسین، محمد مجیب اور اشتیاق قریشی وغیرہ اسٹیج ڈرامے کی طرف متوجہ ہوئے۔ ڈاکٹر عابد حسین نے ڈراما "پردہ غفلت" لکھا جو ۱۹۲۵ء میں برلن جرمن میں پہلی بار اسٹیج ہوا۔ یہ ڈراما کل تین ایکٹ پر مشتمل ہے جس میں تعلیم و آزادی نسواں اور تقسیم خانداں جیسے سماجی و معاشرتی مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ عابد حسین نے بچوں سے متعلق ڈراما "شریر لڑکا" لکھا

جس کا موضوع جامعہ ملیہ کے مدرسے کی اقامتی خدمات سے متعلق ہے۔ یہ ڈراما پہلی بار ۱۹۳۲ء میں جامعہ ملیہ میں اسٹیج کیا گیا۔ ڈاکٹر ذاکر حسین نے بچوں سے متعلق ایک ڈراما "دیانت" لکھا جس کا بنیادی مقصد دیانت داری اور ایمانداری ہے۔ بچوں کے ڈرامے سے متعلق غلام عباس نے ڈراما "ننھی گڑیا" اور اسماعیل پانی پتی نے "وبائی بیماریوں کی موت" لکھا۔ پروفیسر محمد مجیب نے ڈراما "کھیتی"، "آزمائش"، "خانہ جنگی"، "حبہ خاتون"، "دوسری شام" اور "ہیروئن کی تلاش میں" وغیرہ جیسے ڈرامے تخلیق کر کے نہ صرف اردو ڈرامے کو ترقی دی بلکہ اردو اسٹیج کی اکھڑتی ہوئی جڑوں کو مستحکم اور مضبوط کیا۔ ان کا پہلا ڈراما "کھیتی" جو ایک اصلاحی ڈراما ہے ۱۹۳۸ء میں پیش کیا گیا۔ محمد مجیب کو تاریخ سے دلچسپی تھی ان کے ڈراموں میں "حبہ خاتون"، "خانہ جنگی" اور "آزمائش" میں تاریخی واقعات اور حقائق کو پیش کیا گیا ہے اس کے علاوہ "ہیروئن کی تلاش میں" اور "دوسری شام" کا موضوع سماجی اور اخلاقی قدروں کے زوال سے متعلق ہے۔ پروفیسر اشتیاق حسین قریشی نے اصلاح معاشرت کے مقصد سے ڈرامے لکھے۔ ان کے ڈراموں میں "گناہ کی دیوار"، "معلم اسود"، "بت تراش"، "نقش آخر"، "صید زبوں" اور "ہمزاد" وغیرہ کافی مقبول ہوئے۔ ان کے علاوہ اختر اورینوی نے رومانی ڈراما نگار کی حیثیت سے اپنی پہچان بنائی۔ ان کے ڈراموں میں "زوال کینٹین"، "شمشیر جنگ" اور "شہنشاہ حبشہ" وغیرہ ہیں۔ ان ڈراما نگاروں نے ڈرامے کے فنّی معیار کو بلند کیا اور ڈرامے کی روایت کو مستحکم و مضبوط کیا ان کے ڈراموں کا اسٹیج سے بس اتنا تعلق تھا کہ انھیں اسٹیج کیا جانا ممکن تھا۔

فلم کی آمد کے بعد ڈرامے پر ایک شدید ضرب پڑی اور وہ تھی ریڈیو کی آمد کی۔ ریڈیو ڈراما صرف آوازوں کا کھیل ہوتا ہے اور محض مکالموں کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ ریڈیو کی آمد سے اردو میں یک بابی ڈرامے کا عروج ہوا۔ تو اردو کے مشہور ترقی پسند فکشن نگاروں نے ڈرامے کی دنیا میں قدم رکھا۔ ان ادیبوں میں سجاد ظہیر، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، خواجہ احمد عباس، اپیندر ناتھ اشک اور راجامہدی ان کے علاوہ امتیاز علی تاج وغیرہ نے ریڈیو کے لیے خوبصورت ڈرامے لکھے۔ کرشن چندر نے "سرائے کے باہر"، "نیل کنٹھ" اور "کتاب کا کفن"، راجندر سنگھ بیدی نے "سات کھیل"، "نقل مکانی" اور "خواجہ سرا"، عصمت چغتائی نے "دھانی بانکپن" اور "سانپ"، منٹو نے "اس منجھدار میں" اور "جنازے"، خواجہ احمد عباس نے "زبیدہ"، "ایٹم بم" اور "اناس" سجاد ظہیر نے "بیمار" اور اپیندر ناتھ اشک کا ڈراما "چھٹا بیٹا" وغیرہ کافی مشہور و مقبول ہوئے۔ ان ترقی پسند ادیبوں اور فنکاروں نے اردو ڈراموں کی توسیع و تنظیم میں اہم کردار ادا کیا اور اس کے ادبی معیار کو بال و پر ادا کیا۔

انھیں کی کوششوں سے مختلف تعلیمی اداروں، کمپنیوں اور کلبوں نے ڈراما اسٹیج کرنا شروع کیا۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم ''اپٹا'' کی شکل میں عوامی تھیٹر کا قیام ۱۹۴۳ء میں عمل میں آیا، اس کا نام ہندوستان کے مشہور سائنسداں ڈاکٹر ہومی جہاں گیر بھابھا کے مشورے پر رکھا گیا۔ جس نے اردو ڈراموں کو ترویج و ترقی دینے کے ساتھ اسے درجہ کمال تک پہنچایا۔ ''اپٹا'' نے ڈرامے کے عالمی منظر نامے کو پیش نظر رکھا اور مشرقی کلاسکی روایت کے ساتھ مغربی ایپک تھیٹر کی تکنیک اختیار کی۔ اس تحریک کی وجہ سے اردو میں بہت سارے طبع زاد ڈرامے منظر عام پر آئے اور ''نیشنل اسکول آف ڈراما'' وغیرہ جیسی کئی ڈراما تنظیموں کا فروغ ہوا اس تحریک نے ڈرامے کو نیا رجحان دیا اور اردو ڈراما نگاروں کو نیا شعور بخشا۔

تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم ''اپٹا'' سے وابستہ ڈراما نگاروں میں علی سردار جعفری، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، منٹو، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، اپیندر ناتھ اشک، رضیہ سجاد ظہیر، بلراج ساہنی، موہن سہگل، بھیسم ساہنی، حبیب تنویر، کیفی اعظمی اور محمد حسن وغیرہ جیسے شاعر، افسانہ نگار اور ڈراما نگار شامل ہیں۔ ''اپٹا'' کے ذریعے پیش ہونے والے ڈراموں میں سب سے پہلا ڈراما علی سردار جعفری کا ڈراما ''یہ کس کا خون ہے'' ۱۹۴۳ء میں بمبئی میں اسٹیج ہوا۔ اس کے بعد خواجہ احمد عباس کا ڈراما ''زبیدہ'' بلراج ساہنی کی ہدایت میں ۱۹۴۴ء میں اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ اس کے بعد ''اپٹا'' نے ایک کے بعد دیگر کئی ڈرامے اسٹیج کیے۔ جس میں خواجہ احمد عباس کا ڈراما ''میں کون ہوں''، ''گاندھی''، ''لال گلاب کی واپسی''، ''دھرتی کے لال'' اور ''غنڈے''، عصمت چغتائی کا ڈراما ''دھانی بانکپن''، اپیندر ناتھ اشک کا ڈراما ''دنگا''، ساگر سرحدی کا ڈراما ''تنہائی'' اور حبیب تنویر کا ڈراما ''جھاڑو'' اور ''شطرنج کے مہرے'' وغیرہ خصوصیات کے ساتھ قابل ذکر ہیں جو ملک بھر میں جگہ جگہ اسٹیج کیے گئے۔ ''اپٹا'' نے زیادہ متنوع اور پیچیدہ مسائل کا احاطہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی انقلابی سرگرمیوں اور حقیقت پسندانہ نظام نے ایک نئے تھیٹر اسٹائل کو جنم دیا اور اردو ڈرامے میں قابل قدر اضافہ کیا۔ ''اپٹا'' کی تحریک نے ڈرامے کو عوام تک غیر کاروباری ڈھنگ سے لے جانے کی کوشش کی اس سے اردو ڈرامے کو ایک نئی تحریک یہ ملی کہ ایک تو ڈراما عوام سے قریب ہو گیا دوسرے اردو اسٹیج کو بلندی اور استحکام حاصل ہوا۔ ''اپٹا'' کی کوششوں کی وجہ سے دوسرے عوامی اسٹیج جیسے شمبھو مترا کا ''بہروپ''، اتپل دت کا ''لیٹل تھیٹر گروپ''، بلراج ساہنی کا ''جوہو آرٹ تھیٹر'' اور پرتھوی راج کپور کا ''پرتھوی تھیٹر'' وغیرہ وجود میں آئے۔

انڈین پیوپل تھیٹر ایسوسی ایشن کے علاوہ آزادی کے قبل پر تھوی تھیٹر نے ڈرامے کی تحریک کو بہت زیادہ اثرانداز کیا۔ اور پارسی تھیٹر کے زوال سے اردو ڈرامے کے خلا کو پر تھوی تھیٹر نے پُر کرنے کی کوشش کی۔ پر تھوی راج کپور نے روایتی تھیٹر سے انحراف کرکے نئے طرز پر "پر تھوی تھیٹر" کی بنیاد رکھی جس کا بنیادی مقصد عوام کو آزادی کے تئیں بیدار کرنا تھا۔ پر تھوی راج کپور نے کئی ڈرامے پر تھوی تھیٹر کے بینر تلے پیش کیے۔ جن میں ۱۹۴۷ء کا ڈراما "دیوار" اور "پٹھان"، ۱۹۴۸ء کا ڈراما "غدّار" اور ۱۹۵۴ء کا ڈراما "پیسہ" وغیرہ کو بہت ہی مقبولیت اور شہرت حاصل ہوئی۔ ان کا ڈراما "پٹھان" سب سے زیادہ مقبول ہوا۔ پر تھوی تھیٹر نے اردو ڈرامے کو نئے موضوعات و لوازمات سے مالامال کیا اور ڈرامے کے فن اور اسٹیج کی آرائش اور پیشکش سے متعلق بہت ساری تبدیلیاں کی۔ لیکن ۱۹۵۰ء کے آتے آتے پر تھوی تھیٹر کی سرگرمیاں کم ہوگئی۔

آزادی کے بعد اردو ڈراموں میں کئی تجربے کیے گئے جو موضوع اور پیشکش کی سطح پر تھے جس میں بیگم قدسیہ زیدی کا "ہندوستانی تھیٹر" اور حبیب تنوّیر کا "نیا تھیٹر" نے نمایاں کردار انجام دیا۔ آزادی کے بعد اردو ڈرامے کو ترقی دینے اور اسے عہد حاضر کے مغربی ڈراموں سے جوڑ کر پیش کرنے میں سب اہم نام قدسیہ زیدی کا ہے جنھوں نے ہندوستانی تھیٹر کا قیام کرکے نہ صرف اردو ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا بلکہ مغربی اور سنسکرت کے ڈراموں کا اردو میں ترجمہ کرکے اردو ڈرامے کے ذخیرے میں اضافہ کیا۔ بیگم زیدی نے سنسکرت کے مشہور ڈراما نگار کالی داس کے ڈراما "شکنتلا" اور شودرک کے مرچھ کٹکم کا "مٹی کی گاڑی" کے نام سے ترجمہ کرکے بنیادی انداز میں پیش کیا۔ اس کے علاوہ مغربی ڈراموں کا آزاد ترجمہ کرکے اسٹیج پر پیش کیا۔ جن میں "خالد کی خالہ"، "گڑیا کا گھر" اور "آذر کا خواب" وغیرہ کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ شیلا بھاٹیہ بھی ہندوستانی تھیٹر سے تعلق رکھتی تھیں ان کے ڈراموں میں "درد آئے گا دبے پاؤں" اور "یہ عشق نہیں آساں" وغیرہ کافی مشہور ہوئے۔ ہندوستانی تھیٹر سے پہلے جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر حبیب تنوّیر "آگرہ بازار" اور "مرزا شہرت بیگ" وغیرہ جیسے ڈرامے پیش کر چکے تھے۔ ان میں سب سے زیادہ مقبولیت ان کے ڈراما "آگرہ بازار" کو حاصل ہوئی۔ یہ ڈراما کلاسیکی اور جدید ڈراموں کے بیچ کی کڑی ہے۔ اس کے ذریعے حبیب تنوّیر نے اردو ڈراما نگاروں کو مغربی ڈرامے کے ایپک تھیٹر کی تکنیک سے روشناس کرایا۔ اس کے بعد انہوں نے "مٹی کی گاڑی" اپنی ہدایت کاری میں ہندوستانی تھیٹر کے اسٹیج پر پیش کیا۔ ہندوستانی تھیٹر نے اردو ڈراموں کا فنی اور اسٹیج پیشکش کا معیار بلند کیا اور اردو میں جدید ڈراموں کا آغاز کیا۔

ہندوستانی تھیٹر کے علاوہ حبیب تنویر نے ایلزابیتھ گابا کے اسکول میں بچوں سے متعلق کئی ڈرامے تخلیق کر کے اسٹیج کیے ہیں۔ ان کا بچوں سے متعلق پہلا ڈراما "گدھے" ۱۹۵۳ء میں اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ جس کا قصہ مشہور لوک کہانی جونپور کے قاضی سے ماخوذ ہے۔ بعد میں یہ ڈراما جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر بھی پیش کیا گیا۔ بچوں سے متعلق حبیب تنویر کا دوسرا ڈراما "پرمپرا" ہے جو ہندوستان کی اہم تاریخی واقعات کو لے کر لکھا گیا ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے "ہر موسم کا کھیل"، "چاندی کا چمچہ"، "دودھ کا گلاس"، "آگ کی گیند"، "گلیلی گلیلیو" اور "چراغ سے چراغ جلتا ہے" جیسے بچوں سے متعلق کئی ڈرامے تخلیق کیے۔ جو بہت ہی مقبول ہوئے۔ جس سے ڈراما کو اصلاح معاشرت کے ساتھ ساتھ بچوں کی تعلیم دینے کے لیے بھی استعمال کیا جانے لگا۔ ۱۹۵۹ء میں ہندوستانی تھیٹر سے الگ ہو کر حبیب تنویر نے بھوپال میں "نیا تھیٹر" قائم کیا اور "سات پیسے"، "دیکھ رہے ہیں نین"، "پھانسی"، "ساجاپور کی شانتی بائی"، "راجا چمپا اور چار بھائی"، "گورا گوری" اور "چرنداس چور" وغیرہ جیسے ڈرامے تخلیق کر کے اسٹیج پر پیش کیے۔ جو بہت ہی مشہور و مقبول ہوئے۔ ان کے ڈرامے میں سب سے زیادہ مقبولیت ڈراما "چرنداس چور" کو حاصل ہوئی۔ نیا تھیٹر کی وجہ سے ڈرامے کو فنّی اور اسٹیج سے متعلق بہت ترقی ملی اور ہندوستانی ڈرامے کو عالمی سطح پر پہچانا جانے لگا۔

آزادی کے بعد جن ترقی پسند ادیبوں نے اردو ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا ان ترقی پسند ڈراما نگاروں میں محمد حسن کا نام خصوصیت کا حامل ہے۔ ان کے ڈرامے نہ صرف ادبی حیثیت سے اہم ہیں بلکہ وہ اسٹیج کے تقاضوں کو بھی پورا کرتے ہیں۔ ان کے ڈراموں کے مجموعے میں "کہرے کا چاند"، "تماشا اور تماشائی"، "محل سرا"، "ضحاک"، "پیسہ اور پرچھائیاں" اور "میرے اسٹیج ڈرامے" وغیرہ خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کا سب سے مشہور ڈراما "ضحاک" ہے جو ۱۹۸۰ء میں اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ یہ ایک علامتی حکومت مخالف ڈراما ہے جو ایمرجنسی کے دوران لکھا گیا تھا۔ یہ ڈراما جدید مغربی ڈراموں کے اصولوں پر پوری طرح کھرا اترتا ہے۔ اسی ڈرامے سے اردو میں مکمل طور سے جدید ڈرامے کا آغاز ہوا۔

غالب کی صد سالہ برسی پر بہت سے ڈراما نگاروں نے ان کی زندگی سے متعلق ڈرامے لکھ کر اردو ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا۔ حبیب تنویر نے غالب کی زندگی پر ایک ڈراما "میرے بعد" لکھا جو غالب پر لکھے گئے ڈراموں میں سے سب سے زیادہ مقبول ہوا اس کے علاوہ محمد حسن نے ڈراما "کہرے کا چاند" اور "تماشا اور تماشائی" اور سید محمد مہدی نے "غالب کون ہے" وغیرہ جیسے غالب پر کئی ڈرامے لکھے گئے جو کافی مقبول ہوئے۔ غالب کی زندگی پر لکھے گئے

ڈراموں کے علاوہ ساگر نظامی نے سنسکرت کے مشہور ڈراما "شکنتلا" اور امتیاز علی تاج کا ڈراما "انار کلی" کو منظوم شکل دے کر ڈرامے کی منظوم ڈرامے روایت کو آگے بڑھایا۔ ریوتی شرن شرما نے "پتھر" اور "آنسو" اور "رات بہت ہو گئی" وغیرہ جیسے عصری مسائل پر ریڈیو ڈراما لکھ کر ڈرامے کی روایت کو وسعت بخشی۔ ان کے علاوہ ابراہیم یوسف نے ڈراموں کے تین مجموعے "سوکھا درخت"، "طنزیہ ڈرامے" اور "دھوئیں کے آنچل" شائع کیے۔ ساگر سرحدی نے اپنے ڈرامے "تنہائی"، "ہنگامہ" اور "بھوکے بھجن نہ ہوئے گوپالا" وغیرہ کی مدد سے اردو ڈراموں کو ایک نیا لب و لہجہ دینے کی کوشش کی۔

۱۹۸۰ء کے بعد جدیدیت نے اردو ڈراموں کو متاثر کیا اس کے اثر سے اردو میں ایسے ڈرامے لکھے گئے جس میں جدیدیت کے اثرات نمایاں ہیں۔ اس دور کے ڈرامانگاروں میں زاہدہ زیدی، قرۃ العین حیدر، آفاق احمد، انور عظیم، محمد حسن، کمار پاسی، ساجدہ زیدی، سلیم شہزاد، جاوید دانش اور شمیم حنفی وغیرہ ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ایک ڈراما "پالی ہل کی ایک رات" کے نام سے لکھا۔ آفاق احمد نے کئی جدید طرز کے طبع زاد ڈرامے لکھے جس میں سے تین ڈراما "چنگیز"، "ڈراما ادھورا ہے" اور "آلائش محفل" کافی مشہور ہوئے۔ انور عظیم کو جدید اور لایعنی ڈرامانگار کی حیثیت سے شہرت ملی ان کے ڈراموں میں "گول کمرہ"، "رات کے راہی" کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ کمار پاسی کے دو ڈرامے "بو" اور "اندھیرے کے قیدی" کو جدید ڈرامے کی حیثیت سے شہرت ملی۔ ساجدہ زیدی کا ڈراما "سرحد کوئی نہیں"، "حسرت تعمیر" اور "مجھے ڈرائیونگ سکھا دو" اور زاہدہ زیدی کے ڈراموں میں "چٹان"، "دوسرا کمرہ"، "دل نہ صبو دارم" اور "وہ صبح کبھی تو آئیگی" وغیرہ کو جدید ڈرامے کی حیثیت سے کافی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔

جدید ڈرامے کے بعد اردو میں لایعنی ڈرامے بھی لکھے گئے۔ سموئل بیکٹ کا ڈراما "گودوں کا انتظار" کے ترجمے سے اردو میں لایعنی (Absurd) ڈرامے کا آغاز ہوا جس کا ترجمہ کرشن چندر نے کیا تھا۔ اردو میں "اینڈ گیم" سے باضابطہ طور پر لایعنی ڈرامے لکھے گئے۔ اردو میں لایعنی ڈراما لکھنے والوں میں زاہدہ زیدی، انور عظیم، جاوید صدیقی اور شمیم حنفی وغیرہ نے عمدہ لایعنی ڈرامے تخلیق کیے ہیں۔ انور عظیم کا ڈراما "آواز کے قیدی" ایک لایعنی ڈراما ہے جس کا موضوع خوش حال زندگی اور جنسی بے راہ روی ہے۔ شمیم حنفی کا ڈراما "پانی پانی" بھی ایک لایعنی ڈراما ہے۔ اردو میں لایعنی ڈرامے کی ایک اچھی مثال جاوید صدیقی کا طبع زاد ڈراما "تمہاری امرتا" ہے جس میں دو کرداروں کے بیچ خطوط کی شکل میں مکالمے پیش کیے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ زاہدہ زیدی کا ڈراما "صحرائے اعظم" میں جدید ڈرامے کی خصوصیات کے

ساتھ لایعنی ڈرامے کے بھی عناصر موجود ہیں۔ اردو ڈرامے جدیدت اور لایعنی تھیٹر کے آنے سے اردو ڈرامے میں فن، موضوع اور اسٹیج سے متعلق بہت ترقی ہوئی اور ڈرامے نے ملک کے سماجی، تہذیبی اور فکری تغیرات کو اپنے دامن میں سمیٹا۔ موجودہ دور میں ڈرامے میں عصری وسائل کا استعمال بہت زیادہ ہے جس کی مثال ٹی وی سیریل ڈرامے ہیں جو لکھے جا رہے ہیں۔

باب۔دوم

حبیب تنویؔر کی ساخت و پرداخت میں کارفرما عوامل

1.1 حبیب تنویؔر کا اجمالی تعارف

1.2 حبیب تنویؔر کا ادبی سفر

حبیب تنویر کا اجمالی تعارف

حبیب تنویر بیک وقت کئی خوبیوں کے مالک تھے وہ ڈراما نگار، ہدایت کار، شاعر، تبصرہ نگار، صحافی اور ایک اچھے اداکار بھی تھے۔ ان کی ولادت یکم ستمبر ۱۹۲۳ء میں رائے پور چھتیس گڑھ کے موضع ویدھ ناتھ پارہ میں ایک مذہبی خاندان میں ہوئی۔ ان کا اصل نام حبیب احمد خان اور تنویر تخلص ہے، جو انہوں نے شاعری کے لیے اختیار کیا تھا لیکن بعد میں وہ حبیب تنویر کے نام سے ہی مشہور ہو گئے۔ گھر کے لوگ پیار سے انھیں بابا کہہ کر پکارتے تھے۔ ان کے والد حافظ محمد حیات خاں ایک مذہبی خیال کے انسان تھے، اگر چہ ان کا تعلق پیشاور (پاکستان) سے تھا لیکن وہ رائے پور میں آکر بس گئے تھے۔ ان کی والدہ کا نام نظیر النساء بیگم تھا، جو رائے پور کی ہی رہنے والی تھیں۔ اس لحاظ سے رائے پور حبیب تنویر کا ننہال بھی تھا اور آبائی وطن بھی۔ حافظ محمد حیات خاں کی کل سات اولادیں تھیں جن میں تین بیٹے حمید احمد خان، ظہیر احمد خان اور حبیب احمد خان اور چار بیٹیاں تھیں، حبیب تنویر اپنے بھائیوں اور تین بہنوں سے چھوٹے تھے۔ اس لیے وہ اپنے والدین کے سب سے قریب اور اپنے بھائی و بہنوں کے عزیز تھے۔ گھر کا ماحول مشرقی اور مذہبی تھا لیکن قدامت پرستی یا دقیانوسیت نہیں تھی بلکہ کھلا ماحول تھا۔ مغربی تعلیم اور فنون لطیفہ کی سخت گیر مخالفت نہیں تھی۔ والد محترم متقی، پرہیز گار اور ایک مذہبی قسم کے انسان ہونے کی وجہ سے وہ نماز و قرآن کو زندگی میں سب سے زیادہ اہمیت دینے والے اور بت پرستی کے سخت خلاف تھے اس لیے وہ ڈراما، موسیقی اور رقص وغیرہ کو مذہب کے خلاف مانتے تھے، وہیں دوسری طرف ننہال کے لوگ بڑے کھلے ذہن کے تھے۔ ان کے ایک ماموں ایک اچھے موسیقار اور نغمہ نگار تھے اور کلاسیکی موسیقی میں ان کی اچھی خاصی دلچسپی تھی۔ انھیں مذہبی طور پر اسلام اور موسیقی کی علم کے بیچ کسی قسم کی مخالفت نظر نہیں آتی تھی، ان کے ذہن میں موسیقی ایک علم تھا اور مذہب انسان کی عقیدت، اس لیے مذہبی ہوتے ہوئے بھی موسیقی کو روحانی تسکین کا سبب مانتے تھے۔ حبیب تنویر کے دوسرے ماموں ایک شاعر تھے اور اچھے شعر لکھتے تھے، ادب سے دلچسپی کی بدولت ادیبوں کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا تھا اور انہی کے ساتھ مشاعروں میں شرکت کیا کرتے تھے۔ بڑے بھائی ظہیر احمد بھی شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ڈرامے میں شوقیہ اداکاری کرتے تھے اور وہ خصوصی طور پر زنانہ کردار ادا کرتے تھے۔ سال میں ایک بار کالی باڑی کے ڈرامے کو رائے پور میں حبیب تنویر کے بھائی اور ان کے کچھ دوست اکٹھا ہو کر پیش کرتے تھے، جسے دیکھنے وہ اپنے اسکول کے دنوں میں ہی جایا کرتے تھے۔ ان کے بھائی کی ڈرامائی شرکت میں والد صاحب کی طرف سے کوئی ترغیبات نہیں ملتی

تھیں۔ لیکن اسکول کی سرگرمی میں شامل ہونے کی وجہ سے وہ حبیب تنویؔر کو اس میں شامل ہونے کی اجازت دے دیتے تھے۔ اس سے متعلق اپنے ایک مضمون اے لائف ان تھیٹر میں حبیب تنویؔر نے لکھا ہے کہ:

> ”عام طور سے اس میں میرے والد کی رضامندی نہیں تھی۔ لیکن ان سب کا اسکول کی سرگرمی میں شامل ہونے کی وجہ سے ان کو اس میں کوئی اعتراض نہیں تھا۔ لیکن وہ میرے بھائی کی ڈرامے سے متعلق سرگرمیوں سے رضامند نہیں تھے، وہ بالواسطہ طور سے کسی نہ کسی بہانے اپنی ناپسندیدگی ظاہر کر دیتے تھے۔ میں بھی چوری چھپے خفیہ طریقے سے ڈراما دیکھنے جایا کرتا تھا۔ میرے والد میرے بڑے بھائی کے کیریئر کو لے کر بہت غمگین تھے۔ اپنے بچپن سے ہی میں نماز پڑھنے اور گھر یا اسکول میں کسی دوسرے انسان کی طرح مذہبی اقدار سے کامل ہو کر بڑا ہوا، میں مدرسے میں عربی، فارسی اور قرآن پڑھ رہا تھا۔ میں نے جب عیدین اور جمعہ کو چھوڑ کر روزانہ نماز پڑھنے کا سلسلہ بند کر دیا تو میرے والد صاحب مجھ سے بار بار کہتے کہ تمھیں مذہب کا خیال رکھنا چاہیئے اسے چھوڑنا نہیں چاہیئے۔“ (32)

حبیب تنویؔر کو شروع سے ہی ڈرامے دیکھنے کا بڑا شوق تھا۔ وہ بچپن سے ہی اپنے بھائی کی ڈرامے میں شرکت کو دیکھنے جایا کرتے تھے۔ ۱۹۳۰ء میں صرف سات سال کی عمر میں ”محبت کے پھول“ کے عنوان سے ڈراما دیکھ کر ڈراموں کی طرف متوجہ ہوئے اور محض گیارہ، بارہ سال کی عمر میں ہی شیکسپیئر پر پیش کیے گئے ایک ڈراما ”کنگ جارج“ کے ایک حصے میں اداکاری کر کے پہلی بار ڈرامے میں عملی طور پر حصہ لینے کا تجربہ حاصل ہوا، اس ڈرامے میں انہوں نے شہزادہ آرتھر کا رول کیا تھا۔ اس کے علاوہ انہوں نے پارسی تھیٹر کے طرز پر لکھے گئے ایک ڈراما ”دریتیم“ عرف پالش والا میں بھی اداکاری کی، جس میں انہوں نے ایک پالش کرنے والے لڑکے کا رول ادا کیا تھا۔ اسکول کے دوران ڈرامے میں بہتری اداکاری کے لیے انھیں انعامات سے بھی نوازا گیا۔

حبیب تنویؔر کو شعر و شاعری سے دلچسپی بچپن ہی سے تھی۔ انہوں نے شاعری کی راہ سے ڈرامے کی طرف قدم رکھا تھا۔ شعر و سخن سے دلچسپی انھیں ورثے میں ملی تھی۔ ان کے بڑے بھائی ظہیر احمد شعر کہتے تھے اور وحشیؔ تخلص رکھتے تھے۔ والدہ نظیر النساء بیگم کو بھی میلاد خوانی کی محفلوں میں شرکت کی وجہ سے شعر و شاعری سے شغف پیدا ہو گیا تھا۔ ماموں عبد الرؤف خاں باقاعدہ شاعری کرتے اور محویؔ تخلص رکھتے تھے۔ حبیب تنویؔر کے سنِّ شعور کو پہنچنے تک رائے پور اور اس کے اطراف میں ترقی پسند شعراء کی بازگشت سنائی دے رہی تھی۔ سردار جعفری، مجاز،

جذبی، جاں نثار اختر، فیض اور مخدوم کا کلام اکثر ریڈیو پر نشر ہوتا تھا، جسے حبیب تنویؔر اور ان کے ہم ذوق بڑی پابندی سے سنا کرتے تھے۔ ریڈیو پر شائع ہونے والی شاعری کے زیادہ تر اشعار حبیب تنویؔر کو زبانی یاد ہو گئے تھے۔ چھتیس گڑھ اردو زبان وادب کا مرکز نہ ہوتے ہوئے بھی شاعری وہاں کی فضا میں رچی بسی ہوئی تھی چنانچہ وہ بھی ادبی محفلوں میں شرکت کرنے لگے اور رفتہ رفتہ شعر گوئی کی طرف مائل ہو گئے۔ ابتداء میں اپنے بزرگوں کو کلام دکھانے میں گریز کرتے رہے، لیکن بعد میں جب کلام میں پختگی اور اعتماد پیدا ہو گیا، تو انہوں نے اپنے ماموں عبد الرؤف محویؔ کو اپنا کلام دکھانا شروع کیا، جسے انہوں نے بہت سراہا۔ رسالہ "ادب لطیف" میں ایک گیت شائع ہونے کے بعد انہوں نے باقاعدہ شاعری شروع کر دی اور شاعری کا یہ شغف عمر بھر ان کے ساتھ رہا، جو ان کے اکثر وبیشتر ڈراموں میں بھی نظر آتا ہے۔

بچپن سے ہی حبیب تنویؔر کا جھکاؤ ادب کی طرف تھا۔ ۱۹۴۰ء میں ان کے اسکول کے ہیڈ ماسٹر اور دوسرے اساتذہ اکرام ان کے گھر تشریف لائے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ حبیب تنویؔر کو سائنس کے میدان میں جانا چاہیئے، کیوں یہ ایک ذہین طالب علم تھے اور سائنس میں ان کو اچھے نمبرات حاصل ہوئے تھے۔ اس کے علاوہ سائنس کے میدان میں بہتر مستقبل کی گنجائش تھی، لیکن حبیب تنویؔر کی دلچسپی ادب کی طرف زیادہ تھی۔ حبیب تنویؔر نے بنیادی تعلیم گھر ہی پر حاصل کی اور ابتدائی تعلیم لاری میونسپل ہائی اسکول میں داخلہ لیا جہاں انہوں نے اردو کے ساتھ ساتھ عربی اور فارسی بھی پڑھی اور یہیں سے دسویں جماعت کا امتحان پاس کیا، اگرچہ اس وقت رائے پور میں کالج قائم ہو گیا تھا، لیکن ان کو یہاں کی فضا اپنے معیار کے مطابق نظر نہیں آئی۔ مزید تعلیم حاصل کرنے کے لیے مورس کالج ناگپور میں داخلہ لے لیا اور وہاں سے ۱۹۴۴ء میں بی۔اے کا امتحان پاس کیا۔ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیے انہوں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ایم۔اے اردو میں داخلہ لیا، لیکن کلاس میں حاضری کم ہونے کی وجہ سے ایم۔اے کی تعلیم مکمل نہ کر سکے۔ ہوا یوں کہ علی گڑھ میں حبیب تنویؔر، اطہر پرویز اور عزیز حامد مدنی وغیرہ اچھے دوست بن گئے تھے اور ان لوگوں کا کلاس میں کم اور کیمپس میں زیادہ وقت گزرتا۔ جب امتحان قریب آیا تو حبیب تنویؔر امتحان کی فہرست میں اپنا نام غائب پا کر رشید احمد صدیقی کے پاس گئے، جو اس وقت شعبۂ اردو کے صدر تھے۔ انہوں نے رجسٹر کی حاضری طلب کی اور معائنہ کرنے کے بعد فرمایا "حضور احمق کہلانے کے لیے تیار نہیں ہوں۔ بھئی دو چار پرسینٹ کی کمی ہوتی تو ضرور اس پر غور کرتا، آپ تو یہاں سے وہاں تک غائب نظر آ رہے ہیں۔" رشید احمد صدیقی کی باتوں کے

قائل ہونے کے سوا اور کوئی چارہ نہ تھا، چنانچہ علی گڑھ کو خیر باد کہہ کر ممبئی کے لیے رخت سفر باندھا۔ حبیب تنوؔیر ایک ذہین طالب علم تو تھے ہی اور ہر امتحان اول نمبر سے پاس ہوا کرتے تھے، اس لیے ان کے والد صاحب کی یہ تمنّا تھی کہ وہ کوئی بڑے اعلٰی افسر بنیں۔ لیکن ان کا تعلیم کی طرف سے دل بیزار ہونے لگا تھا۔ بحری فوج (Navy) میں ملازمت کے لیے علی گڑھ میں اخبار میں ایک اشتہار دیکھا یہ دوسری عالمی جنگ کا دور تھا، انگریز سرکار کو بحری فوج میں افسروں کی ضرورت تھی۔ جس کے لیے تحریری امتحان، انٹرویو اور پریکٹیکل وغیرہ کے ضلعی اور صوبائی سطح پر کئی مراحل تھے اور اس کا آخری مرحلہ ممبئی سے آگے لوناوالا میں ہونا تھا۔ حبیب تنوؔیر نے صوبائی اور ضلعی سطح کے امتحانات اور انٹرویو تو پاس کر لیے تھے، لیکن پریکٹیکل امتحان میں رسّی کے ذریعہ سے ندی پار کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے اور اس طرح امتحان میں ناکامیاب ہو کر وہ ممبئی پہنچے۔

حبیب تنوؔیر کو بچپن سے ہی فلمیں دیکھنے میں دلچسپی تھی۔ اسکول کے دوران وہ رائے پور میں بابولال ٹاکیز میں ہندوستان کی رن ٹن ٹن وغیرہ جیسی سبھی خاموش فلمیں دیکھا کرتے تھے۔ بلوغیت میں ان کا پہلا جنون فلمی دنیا کا ایک مشہور اداکار یا ہدایت کار بننے کا تھا۔ فلمیں دیکھنا اور ان کے متعلق ایک تنقیدی نظریہ رکھتے ہوئے جائزہ لینا، اس کے بارے میں اچھی سمجھ اور جانکاری کے ساتھ تجزیہ کرنے کی قوت رکھنا ان کا مزاج سا بن گیا تھا۔ حبیب تنوؔیر ناگپور میں سبھی غیر ملکی فلمیں دیکھا کرتے تھے، علی گڑھ میں بھی انہوں نے فلموں کے لیے مختلف طریقے سے اپنی تصویر کھنچوائی اور ممبئی فلمی دنیا کے چند مشہور پروڈیوسروں کو بھجوائی تاکہ فلموں میں اداکاری کرنے کا کام مل سکے، لیکن کوئی کامیابی نہیں ملی۔ فلموں سے دلچسپی کے شوق، تلاش معاش اور ایک بہتر اور کامیاب مستقبل کی تلاش میں حبیب تنوؔیر نے ۱۹۴۵ء میں ممبئی پہنچ گئے۔ ممبئی کی زندگی حبیب تنوؔیر کی مشکل ترین جدوجہد کی شروعات تھی۔ اردو ادب اور اداکاری کی اچھائیوں اور برائیوں میں فرق محسوس کرنے کی تمیز پیدا ہو چکی تھی اور دماغی اور روحانی نقطۂ نظر سے ان کے پاس علم کی کافی دولت تھی۔ ہندوستانی زبان کے محاوروں پر بھی گرفت اچھی خاصی مضبوط ہو گئی تھی، اس کے باوجود بھی حلیہ کے اعتبار سے وہ فقیر تھے۔ جدوجہد کے اس دور میں گھر سے پیسہ منگوانے کی کوئی گنجائش نہیں تھی، تنگ دستی کا یہ عالم تھا کہ شروعاتی دور میں چند روز انھیں ممبئی کے فٹ پاتھ پر زندگی گزارنی پڑی۔ لیکن انہوں نے ہار نہیں مانی اور اپنی جدوجہد کو جاری رکھا۔ ان کی اسی ضد کی وجہ سے انھیں کامیابی بھی حاصل ہوئی۔ فٹ پاتھ پر زندگی گزارنے کا دور زیادہ لمبا نہیں تھا کیوں کہ وہ چھوٹے موٹے کئی کام کرنے کے اہل تھے۔ معاشی زبوں حالی کے باوجود

اچھی فلمیں دیکھنا اور ان پر تنقید و تبصرہ کرنا ان کی زندگی کا ضروری حصہ بن چکا تھا۔ ممبئی میں ابھی ایک ہی ہفتہ گزرا تھا کہ ایک غیر متوقع واقعہ ہوا اور انھیں فلموں میں اداکاری کرنے کا موقع مل گیا۔ ہوا یوں کہ حبیب تنوؔیر ممبئی میں اپنے کچھ دوستوں کے ساتھ میٹرو سنیما میں پکچر آف ڈوریم کی فلم دیکھی جو آسکر وائلڈ کی ایک کتاب پر مبنی تھی۔ حبیب تنوؔیر ایک ریسٹورینٹ میں بیٹھ کر اس فلم اور آسکر وائلڈ کی کتاب پر گفتگو کر رہے تھے۔ ان کی بات سے متاثر ہو کر سامنے والے ٹیبل پر بیٹھے ایک ڈائریکٹر سر شیام نے انھیں بطور ہیرو اپنی فلم میں سائن کر لیا، لیکن یہ فلم کسی وجہ سے منظرِ عام پر نہ آسکی، پھر بھی فلمی دنیا میں پیر جمانے کے لیے انھیں ایک زمین مل گئی۔

۱۹۴۵ء میں جب حبیب تنوؔیر ممبئی میں موجود تھے تو ان کی ملاقات شوہاؤس کے ایک ادارہ کے مالک طاہر صاحب سے ہوئی۔ طاہر صاحب کو شعر و شاعری سے دلچسپی تھی وہ مشاعرے بھی منعقد کراتے اور اس میں شریک بھی ہوا کرتے تھے۔ حبیب تنوؔیر کو بھی شعر و شاعری سے دلچسپی تھی۔ وہ شعر کہتے بھی تھے اور ترنم کے ساتھ سناتے بھی تھے۔ اس وجہ سے طاہر صاحب نے حبیب تنوؔیر کو سکریٹری کے طور پر اپنے دفتر میں کام کرنے کے لیے رکھ لیا جہاں وہ مشاعرے کا انتظام کرنے اور دفتر کی خط و کتابت میں ان کی مدد کرتے تھے۔ اس کے علاوہ ان کی ایک اسلحہ کی فیکٹری بھی تھی حبیب تنوؔیر بطور سپر وائزر فیکٹری میں کام کرنے والوں کی نگرانی کرتے تھے۔ فیکٹری کے مزدوروں سے بات چیت کر کے انھیں ادبی دلچسپی بھی ہوئی اور ان سے زبان کے سلسلے میں انھیں بہت سی چیزیں سیکھنے کو بھی ملیں۔ الفاظ کے انتخاب کے سلسلے میں انجم کتیال کو دیئے گئے ایک انٹرویو میں حبیب تنوؔیر نے کہا ہے کہ:

> ”الفاظ کے انتخاب کے سلسلے میں اور کسی چیز کو بے باکی کے ساتھ پیش کرنے میں میں مولوی عبدالحق صاحب سے بہت متاثر تھا۔ کیوں کہ وہ ادیبوں کے الفاظ کی تلاش کے سلسلے میں عوام کے پاس جانے کے بجائے لغت اور کتابوں کی طرف مائل ہونے کے سخت خلاف تھے اور اسے خلاف فطرت، دشوار کن اور بے کار سمجھتے تھے۔“(33)

حبیب تنوؔیر جس وقت ممبئی میں طاہر صاحب کے یہاں سکریٹری کے عہدے پر فائز تھے اور مشاعروں میں شرکت کیا کرتے تھے۔ اسی دوران ان کی ملاقات زیڈ اے بخاری سے ہوئی، جو ان دنوں آل انڈیا ریڈیو ممبئی اسٹیشن کے ڈائریکٹر تھے۔ انھیں حبیب تنوؔیر کی آواز بہت پسند آئی اور انہوں نے حبیب تنوؔیر کو بطور پروڈیوسر آل انڈیا ریڈیو میں پروگرام فیچر اور ریڈیو پر فلموں کا تبصرہ لکھنے کا کام دے دیا۔ جہاں حبیب تنوؔیر نے عورتوں اور بچوں سے

متعلق بہت سے فیچر تیار کیے اور انھیں باقاعدگی سے ریڈیو پر پروڈیوس بھی کیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے ہندی فلموں پر کچھ تبصرے بھی کیے اور غنائیہ فیچر بھی لکھے۔ اگرچہ ان کی حیثیت محض ایک عارضی فنکار[6](casual artist) کی تھی، لیکن فلموں سے دلچسپی کی بنا پر اس موضوع پر تبصرہ کرنا ان کا پسندیدہ کام تھا۔ تبصرہ نگاری کی مقبولیت کی وجہ سے حبیب تنوؔیر کی ملاقات بابوراؤ پٹیل نامی ایک شخص ہوئی۔ یہ زیڈاے بخاری کے دوست اور فلم انڈیا رسالے کے ایڈیٹر تھے۔ انہوں نے حبیب تنوؔیر کی بے باک تبصرہ نگاری سے متاثر ہو کر اپنی میگزین "فلم انڈیا" کا اسسٹنٹ ایڈیٹر بنادیا۔ اس طرح حبیب تنوؔیر نے رسالہ " فلم انڈیا" کے ذریعہ صحافت کے میدان میں قدم رکھا۔ وہ اس رسالے کے اولین اور آخری اسسٹنٹ ایڈیٹر بھی تھے، جس کا انھیں بہت فخر تھا۔ فلموں سے متعلق حبیب تنوؔیر نے جو بھی تبصرے کیے وہ اتنے برمحل، درست اور بے باک ہوتے تھے کہ چند ہی دنوں میں ان کے تنقیدی تبصروں نے پوری فلمی دنیامیں بڑے بڑے لوگوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرالی۔ جس زمانے میں حبیب تنوؔیر رسالہ فلم انڈیا میں ایک معاون صحافی کی خدمات انجام دے رہے تھے اس دوران بخاری صاحب شاعری اور موسیقی سے متعلق بہت سی پارٹیاں کرایا کرتے تھے۔ جس میں شعر و شاعری اور موسیقی سے دلچسپی رکھنے والے نواب، راجہ، مہاراجہ تشریف لایا کرتے تھے۔ اسی دوران پارٹی میں مصر کے ایک سفیر محمد علی بھی تشریف لائے تھے، جو فارسی کے ایک اسکالر اور فارسی شاعری کے عاشق تھے، اسی پارٹی میں حبیب تنوؔیر نے حافظ شیرازی کی ایک غزل سنائی جو اس مصری سفیر اور دوسرے لوگوں کو بہت پسند آئی تھی۔ بخاری صاحب کے پاکستان چلے جانے کے کچھ دنوں بعد ہی ریڈیو سے ان کا رشتہ ٹوٹ گیا۔

حبیب تنوؔیر تقریباً چھ مہینے تک رسالہ فلم انڈیا کے لیے لکھتے رہے اس کے بعد ہندی فلموں کے لیے اسکرپٹ اور گانے بھی لکھے اور کئی فلموں میں اداکاری بھی کی۔ انہوں نے ایس کے اوجھا کی فلم " بیتے دن" کے لیے مکالمے اور کچھ گیت بھی لکھے۔ ان کی ایک اور فلم "ناز" میں اشوک کمار کے ساتھ اداکاری بھی کی اور اس کے لیے کچھ لکھنے کا کام بھی کیا۔ "دیا جلے ساری رات" اور اسی طرح کی آٹھ نو فلموں میں حبیب تنوؔیر نے کام کیا۔ اس کے علاوہ انہوں نے دیو آنند کے ساتھ فلم "راہی" اور ضیا سرحدی کی ایک فلم "فٹ پاتھ" میں دلیپ کمار کے ساتھ کام کیا۔ اس فلم میں انہوں نے ایک قاتل کا رول ادا کیا تھا۔ خواجہ احمد عباس کی فلم میں "راہی" میں دیو آنند، نلنی جیونت کے ساتھ فلم "دیا جلے ساری رات" اور "آکاش" میں اداکاری کی۔ ان میں سے زیادہ تر کام انہوں نے محض پیسے کمانے کے لیے کیا

تھا۔ کیوں کہ وہ جس وقت اپٹاسے جڑے تھے، تو اپٹاسے انھیں کوئی معالی تعاون نہیں مل رہا تھا۔ حبیب تنوؔیر نے پیسے کمانے کی ابتدا فلموں اور صحافت سے کی ۔ شیورام بیڈیکر، شانتارام اور پربھات اس زمانے میں ایک عظیم ڈائریکٹر تھے اور "لوک مانیہ تلک "فلم ڈائریکٹ کررہے تھے۔ اس میں حبیب تنوؔیر نے ایک جیلر کا کردار ادا کیا تھا۔ ان کی ہدایت سے جو انہوں نے سین کی شوٹنگ کے دوران حبیب تنوؔیر کو دی تھی، اس سے ان کو ہدایت کاری اور اداکاری سے متعلق بہت کچھ سیکھنے کو ملا۔ اس کے علاوہ سدھیر مشرا کی فلم "یہ تو وہ منزل نہیں "میں بی ایم شاہ اور منوہر سنگھ کے ساتھ اداکاری کی۔ عامر خان کے ساتھ فلم "دی رائزنگ "میں اداکاری کی، جس میں انہوں نے بہادر شاہ ظفر کا رول ادا کیا تھا۔ فلم "بلیک اینڈ وہائٹ "جو فرقہ پرستی کے خلاف بنی ایک فلم ہے اس میں ایک شاعر کا رول ادا کیا تھا۔ فلم "شوبائٹ "میں امیتابھ بچن کے ساتھ اداکاری کے جوہر دکھائے ہیں۔ فلموں کے علاوہ دوٹی وی سیریلوں، پروڈیوسر سدھانشو مشرا کے ساتھ "کب تک پکاروں "اور جوہی کے سیریل "منزلیں "میں بھی کام کیا۔ ہندی فلموں کے ساتھ ساتھ حبیب تنوؔیر نے کچھ انگریزی فلموں میں بھی اداکاری کے جوہر دکھائے جس میں آسکر ایوارڈیافتہ فلم "گاندھی"، اس کے علاوہ "ماونٹیبیٹن "اور "اسٹے آن "وغیرہ جیسی مشہور فلمیں بھی ہیں۔ ان آٹھ انگریزی فلموں میں سے پانچ کو ہندی میں ڈب بھی کیا گیا جس میں انہوں نے بھی حصہ لیا تھا۔

حبیب تنوؔیر بابوراؤ پٹیل کے ایک انگریزی جریدہ ٹکسٹائل جرنل(Textile Journal) کے کچھ دنوں تک ایڈیٹر رہے اور اسی دوران کتابوں پر تبصرہ نگاری کا کام کیا۔ انہوں نے اسٹریٹڈ ویکلی آف انڈیا کے لیے کتابوں پر تبصرے لکھے۔ Sean Mandey نامی ایک آئرش نے انھیں تبصرہ کرنے کے لیے کچھ کتابیں دیں، جس کا انہوں نے بہت بے باکی سے تبصرہ کیا۔ انہوں نے جب بھی کسی کتاب پر تبصرہ لکھا تو پوری کتاب کو اچھی طرح پڑھ کر کیا۔ حبیب تنوؔیر نے ایک بہت ہی مشہور گجراتی رسالہ "فلم ویکلیی "کے مالک بدری کانچ والا کے ایک ہفتہ روزہ فلمی رسالہ "بوکس آفس "(Box Office) میں بطور ایڈیٹر کام کیا۔ وہ اس رسالے کے سب سے پہلے ایڈیٹر تھے اس میں وہ کمپوزنگ، پروف ریڈنگ اور ٹائپنگ وغیرہ سبھی کچھ دیکھتے تھے اور اسے جانفشانی وسلیقے سے پابندی کے ساتھ نکالتے رہے۔ لیکن تنخواہ کے نام پر ایک پیسہ بھی نہیں ملتا تھا ہاں اس کے بدلے شاہی کھانا، عمدہ قسم کی شراب اور سگریٹ وغیرہ ضرور ملتی تھی اور حبیب تنوؔیر کے رہنے اور کھانے کا انتظام تھا۔ ۱۹۴۰ء کے آخری اور ۱۹۵۰ء کے شروع کے زمانے میں حبیب تنوؔیر نے کئی اشتہاری فلمیں بنائیں۔ انہوں نے فیمس پکچرس اسٹوڈیو کے مالک بابوراؤ کی دعوت پر اس اسٹوڈیو

کے لیے کچھ فلمی اشتہار بھی لکھے، جس میں لینٹاس اور سن لائٹ صابن وغیرہ کے اشتہار شامل ہیں اور اس اسٹوڈیو کے لیے اسکرپٹ رائٹر کا کام بھی انجام دیا۔ بابوراؤ کی نگرانی میں حبیب تنویر کی تربیت بھی ہوتی رہی۔ اسی دوران حبیب تنویر علی سردار جعفری سے واقف ہوئے اور ان کے ذریعے ترقی پسند مصنفین کے گروپ میں شامل ہوئے۔

مارکسزم پرولیٹریٹ یعنی سرواہرہ کا فلسفہ ہے۔ حبیب تنویر نے اس فلسفے کو اپنی زندگی کا مقصد بنالیا تھا۔ وہ اپنے مقصد کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے انڈین پیپل تھیٹر ایسوسی ایشن (اپٹا) اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے گروپ میں شامل ہو گئے تھے۔ یہیں سے ان کے ادبی ڈراما کی تخلیقی زندگی کی شروعات ہوئی۔ یہ دور ہندوستان کی تاریخ میں سب سے زیادہ افراتفری کا دور تھا ایک طرف ملک آزادی حاصل کرنے کے دہانے پر کھڑا تھا تو دوسری طرف ملک کو تقسیم کرنے کی سازش چل رہی تھی۔ باوجود اس کے اس دور کا ادب اور فن سیاسی وابستگی اور سماجی سروکار کے ساتھ کھڑا دکھائی دیتا تھا۔ آزادی کے بعد اردو اسٹیج پر انگریزی اسٹیج کا اثر واضح طور پر دکھائی دینے لگا تھا اور تیزی سے اس کا اثر اردو اسٹیج کو اپنی گرفت میں لیے جا رہا تھا اور ڈراما عام انسانوں سے ممتاز طبقہ کے لوگوں کی تفریح تک محدود ہونے لگا تھا۔ ایسے حالات میں حبیب تنویر نے ڈرامے کی طرف رجوع کیا اور پوری طرح عام ہندوستانی تھیٹر کی طرف مائل ہوئے۔ پہلے تو وہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے گروپ میں ایک شاعر کی حیثیت سے شامل ہوئے۔ اس راہ میں ان کے استاد نیاز حیدر تھے جن کی زندگی کا بڑا حصہ حیدرآباد میں گزرا تھا۔ نیاز حیدر یگانہ چنگیزی سے متاثر تھے اس وجہ سے حبیب تنویر بھی ان کے شعری آرٹ سے متاثر ہوئے اور ممبئی میں یگانہ کو شعر پڑھتے دیکھ یگانہ کے ترنم کو اپنالیا۔ اس زمانے میں سجاد ظہیر عرف بنّے بھائی کے یہاں ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کا جلسہ ہوا کرتا تھا، جس میں ادیب اور شاعر اپنی اپنی کہانیاں اور اشعار سنایا کرتے تھے۔ فلمی اور دیگر مصروفیات کے باوجود حبیب تنویر ۱۹۴۶ء میں تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم انڈین پیوپلس تھیٹر ایسوسی ایشن سے بھی منسلک ہو گئے۔ جس سے سردار جعفری، خواجہ احمد عباس، بلراج ساہنی، بھیسم ساہنی، اے کے ہنگل اور دینا ناتھ پاٹھک وغیرہ جیسے عظیم فنکار جڑے ہوئے تھے۔ ان ادیبوں کی صحبت میں رہ کر حبیب تنویر کا نظریہ اعتقاد مزید پختہ ہوتا چلا گیا۔ ”اپٹا“ ایک ایسی تنظیم تھی جس کی شاخیں ہندوستان کے ہر صوبے میں پھیل چکی تھیں۔ چونکہ حبیب تنویر چھتیس گڑھ سے وابستہ تھے لہٰذا انہوں نے چھتیس گڑھ کے عوامی تھیٹر کو دوبارہ زندہ کرنے کا عزم کیا۔ جس میں نہ صرف وہ کامیاب ہوئے بلکہ اسے عالمی سطح پر ایک خاص پہچان دلائی۔ ”اپٹا“ کے پرچم تلے انہوں نے بلراج ساہنی، دینا ناتھ پاٹھک اور موہن سہگل وغیرہ جیسے ہدایت

کاروں سے مل کر ان کی مشترکہ کوششوں سے متعدد ڈرامے تیار کیے اور انہیں ممبئی اور اس کے باہر بھی کئی جگہوں پر پیش کیے۔ حبیب تنویر کا پہلا بڑا پروڈکشن ایک چینی ڈراما تھا جو انہوں نے پریل کے میدان میں مزدوروں کے سامنے پیش کیا تھا جو ان کی زندگی میں ایک فیصلہ کن موڑ ثابت ہوا اور شاعری کے بجائے تھیٹر ان کی زندگی کا محور بن گیا۔ ''اپٹا'' سے جڑنے کے بعد وہ اوپیرا ہاوس کے قریب ممبئی میں بلراج ساہنی اور دینا پاٹھک کی ہدایت کاری میں ''اپٹا'' کے ڈراموں میں اداکاری بھی کیا کرتے تھے۔ انہوں نے راماراؤ جو جنوبی ہندوستان کے اپٹا کے جنرل سکریٹری تھے، ان کے لکھے ایک ڈرامے ''جادو کی کرسی'' میں اداکاری کی، جو اس دور کے سماجی وسیاسی حالات پر ایک طنز تھا، جس میں بلراج ساہنی نے ہیرو کا رول ادا کیا تھا۔ حبیب تنویر نے اس میں ایک جج کا کردار ادا کیا تھا۔ یہ ڈراما ۱۹۴۹ء میں الٰہ آباد میں اپٹا کی ایک کانفرنس میں پیش کیا گیا تھا۔ الٰہ آباد کی ایک اور کانفرنس کے موقع پر حبیب تنویر نے وشوامتر عادل کے ایک ایکٹ ٹریجڈی ڈرامے میں، جو تلنگانہ تحریک پر مشتمل تھا، میں ایک اسّی سال کے بوڑھے کا رول ادا کیا تھا۔ اس وقت حبیب تنویر کو ہدایت کاری سے زیادہ اداکاری پسند تھی۔ وہ اس دوران جے جے اسکول آف آرٹس اور بعض گروپوں کے لیے ڈرامے میں اداکاری کیا کرتے تھے۔ حبیب تنویر کو لوک گیتوں اور کلاسیکی موسیقی سے دلچسپی اپٹا کے جڑنے کے دوران ہوئی۔ وہ اپٹا، لوک گیتوں اور موسیقی سے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ''اپٹا میں ہم تماشا، لاوانی، بھوائی اور گجرات کے لوک گیتوں جیسی لوک شیلیوں سے متعارف ہوئے۔ اپٹا کے کونکنی اسکواڈ کے پاس ایک بہت اچھا میوزک اسکواڈ تھا۔ کونکنی میوزک بڑا پرجوش میوزک تھا۔ یہ مجھے بے پناہ پسند تھا۔ اس اسکواڈ میں شامل لوگ بھی بڑے باہنر تھے۔ مجھے چونکہ میوزک سے دلچسپی تھی اس لیے اس سب کو دیکھنا مجھے بہت اچھا لگتا تھا۔''(34)

حبیب تنویر پی ڈبلیو اے اور اپٹا کے لوگوں کے ساتھ مزدوروں کی ہمدردی میں حکومت کے خلاف احتجاجی جلوس میں شامل ہوئے۔ اس جلوس میں ان کے ساتھ سردار جعفری، بلراج ساہنی اور دینا ناتھ وغیرہ شامل تھے۔ جن کو پولس نے حکومت کے خلاف احتجاج کرنے کے سلسلے میں جیل میں ڈال دیا تھا۔ اس احتجاج میں حبیب تنویر کی کلائی پر پولس کی لاٹھی سے چوٹ آئی تھی۔ جس کی وجہ سے وہ کچھ دنوں تک انڈر گراونڈ رہے۔ لیکن جب اپٹا کے سینئر اراکین حکومت کی خلاف ورزی کے سلسلے میں جیل میں چلے گئے تھے، تو اس دوران حبیب تنویر نے اپٹا کی کمان سنبھالی۔ حبیب تنویر نے مزدوروں کی حمایت میں اپٹا کے لیے ایک ڈراما ''شانتی دوت کامگار'' نامی ایک نکڑ ناٹک

تخلیق کر کے اسے اپنی ہی ہدایت میں پیش کیا۔ یہ ڈراما اس دور کے حالات کے مطابق تھا۔ انہوں نے ۱۹۴۸ء سے ۱۹۵۰ء تک اپٹا کی صدارت بھی کی۔ اپٹا اگر چہ ایک ثقافتی تنظیم تھی لیکن ترقی پسند تحریک کے نظریات کی تبلیغ کا ذریعہ بھی تھی۔ آزادیٔ وطن کے بعد ترقی پسند تحریک کے نظریاتی اختلاف اور انتشار کے باعث "اپٹا" ختم ہو گئی تو اپٹا سے منسلک روح رواں، اداکار اور ہدایت کار بھی بکھر گئے۔ خواجہ احمد عباس، بلراج ساہنی اور دینا گاندھی نے فلموں کی راہ اختیار کی اور دوسری طرف شانتی وردھن، اتپل دت، شمبھو مترا اور حبیب تنویر وغیرہ نے تھیٹر کو اپنا میدان بنایا۔ اپٹا کی سرگرمیاں ختم ہونے کے بعد حبیب تنویر کی فلموں سے دلچسپی بھی کم ہو گئی اور وہ ممبئی چھوڑ کر دہلی چلے آئے۔ فلموں سے قطع تعلق کرنے کے سلسلے میں حبیب تنویر لکھتے ہیں کہ:

"آج کے سنیما میں فنکار کے لیے آزادی اور خود مختاری نہیں ہے۔ یہاں آپ اداکاری ویسے نہیں کر سکتے جیسا آپ چاہتے ہیں، نہ ہی اپنی مرضی کے مطابق ہدایت کاری کر سکتے ہیں۔ پروڈیوسر جس کے پاس جمالیاتی حس بالکل نہیں ہوتی ہے۔ جس کے پاس صرف روپیوں کا تھیلا ہوتا ہے، وہ کہانی کار، اداکار اور ڈائریکٹر سب ہی کے کام میں مداخلت کرتا ہے۔ میں سمجھتا تھا کہ ایک ایکٹر کی حیثیت سے بھی ایک سماجی رائے، ایک نقطۂ نظر ہوتا ہے جو آپ کردار کے ذریعے پیش کر سکتے ہیں، مگر اس قسم کی آزادی وہاں نہیں تھی۔"(35)

فلموں میں اداکاری سے لے کر اسکرپٹ رائٹنگ، کہانی اور ہدایت کاری وغیرہ جیسے سبھی شعبوں میں اگر چہ حبیب تنویر کو اپنے جوہر دکھانے کے بے پناہ مواقع حاصل تھے، لیکن دل ودماغ میں ڈراما چھایا ہوا تھا۔ ممبئی جیسے خوابوں کے شہر میں اتنی کامیابی حاصل ہونے کے باوجود حبیب تنویر کے ڈرامے کے شوق نے ۱۹۵۰ء میں فلموں کی دنیا کو خیر باد کہہ کر دہلی کا رخ کیا اور تھیٹر کو اپنی جمالیات، پرفارمنگ آرٹس، سیاسی اور سماجی موضوعات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ممبئی سے دہلی منتقل ہونے سے متعلق حبیب تنویر لکھتے ہیں کہ:

"وہ غلط تھا یا صحیح میں نہیں جانتا مگر مجھے یہ طمانیت ضرور تھی کہ مجھے بھی کچھ کہنا ہے، خواہ وہ پرفارمنگ فنون ہو یا ان کی جمالیات، سماج ہو یا پھر سیاست۔ میں سنجیدہ تھا کہ ان باتوں کے اظہار کے لیے فلم کے مقابلے میں تھیٹر ہی میری پسند کا میڈیم ہے۔ اپنے اسی خیال کو لیکر میں ۱۹۵۰ء میں دلّی چلا آیا۔"(36)

دہلی میں آکر حبیب تنوؔیر نے اپنے ادبی سفر کی شروعات ایک جرمن خاتون ایلیز بیتھ گاؤؔکے اسکول سے کی، جہاں بچوں کو کھیل کھیل میں تعلیم دی جاتی تھی۔ یہ طریقہ پوری طرح سے مانٹیسری کا طریقہ نہیں تھا، بلکہ کچھ چیزیں تومانٹیسری کی تھیں اور کچھ ایلیز بیتھ کے اپنے طریقے تھے، جس میں مٹی کے کام، پینٹنگ، اپنے خوابوں کو ضبط تحریر میں لانے وغیرہ جیسے کام شامل تھے۔ اس اسکول میں وہ بچوں کو لوک کہانیاں سنایا کرتے تھے۔ بچے جس کہانی سے زیادہ متاثر ہوتے اور زیادہ موافق رد عمل ظاہر کرتے، حبیب تنوؔیر اس پر ایک ڈراما تیار کر دیتے تھے۔ ان ڈراموں میں وہ اسکول کے بچوں سے اداکاری کرواکر اسے اپنی ہدایت کاری میں پیش کرتے تھے۔ دہلی میں آنے کے بعد حبیب تنوؔیر نے جو ڈراما سب سے پہلے تخلیق کیا وہ ”گدھا“ کے عنوان سے اسٹیج پر پیش کیا گیا تھا۔ حبیب تنوؔیر جس وقت ایلیز بیتھ کے اسکول سے جڑے تھے، اس وقت انھیں بچوں کے تھیٹر میں دلچسپی تھی اور وہ بچوں کے لیے ہی ڈراما لکھنے کی خاطر اپنے آپ کو وقف کرنا چاہتے تھے۔ اسی سلسلے میں انہوں نے مرزا فرحت اللہ بیگ کی ایک کہانی کو بنیاد بنا کر ایک ڈراما ”ہر موسم کا کھیل“ پیش کیا۔ اس کے علاوہ دودھ کا گلاس، چاندی کا چمچہ، پرمیرا اور آگ کی گیند وغیرہ جیسے بچوں سے متعلق چھ، سات ڈرامے لکھے، لیکن بعد میں انہوں نے اپنا ارادہ ترک کر دیا۔ دہلی میں اس وقت حبیب تنوؔیر اپنے علی گڑھ کے ایک پرانے دوست اطہر پرویز کے یہاں جامعہ ملیہ میں قیام پذیر تھے۔ اطہر پرویز ان دنوں جامعہ میں یوم نظیر منانے کی تیاری میں مصروف تھے۔ انہوں نے حبیب تنوؔیر کو نظیر اکبر آبادی پر ایک فیچر تیار کرنے کی فرمائش کی، کیوں کہ حبیب تنوؔیر اس سے پہلے پریم چند کی کہانی ”شطرنج کے کھلاڑی“ پر مبنی ایک ڈراما ”شطرنج کے مہرے“ کے عنوان سے پیش کر چکے تھے۔ اطہر پرویز کی فرمائش پر ہی حبیب تنوؔیر نے نظیر اکبر آبادی کی نظموں کی تھیم پر ۴۰-۵۰ منٹ کا فیچر ”آگرہ بازار“ کی شکل میں تیار کر کے جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر پیش کیا۔ اس ڈرامے کو بے حد شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی، جس سے حبیب تنوؔیر کو ایک اعلیٰ پایہ کے ڈراما نگار اور ایک باہنر ہدایت کار کی شناخت ملی۔ حبیب تنوؔیر نے ”اے لائف ان تھیٹر“ میں لکھا ہے کہ:

> ”میں نے سوچا کہ میری زبان اردو ہے اور اس لئے میں دلّی آیا۔ وہیں میں نے ”شطرنج کے مہرے“ کو خالص لکھنوی اردو میں لکھا اور اس کے بعد میں نے ۱۹۵۴ء میں اپنا پہلا کامیاب ڈراما ”آگرہ بازار“ لکھا اور اسے باقاعدہ اسٹیج پر پیش کیا۔“(37)

آگرہ بازار کی کامیابی اور حبیب تنویر کی ذہانت سے متاثر ہو کر بیگم قدسیہ زیدی ان کی سرپرست بنی اور انہی کی کاوشوں سے "ہندوستانی تھیٹر" کا قیام عمل میں آیا۔ اس وقت تک حبیب تنویر مغرب کے ڈراموں اور ہندوستان کی کلاسیکی ڈرامائی روایات یعنی سنسکرت ڈراموں سے ناواقف تھے جن سے ان کا تعارف ۱۹۵۵ء کے یورپ سفر کے بعد ہوا۔ یورپ اور سنسکرت ڈراموں کی تکنیک سے متعارف ہونے کے بعد ان دو زرخیز روایتوں کے ساتھ چھتیس گڑھی عوامی ڈراما طرز کو ملا کر انہوں نے اپنی ادبی ڈرامائی روایات کو آگے بڑھایا۔ سنسکرت اور برتولت بریخت کے ڈراموں سے متعلق حبیب تنویر لکھتے ہیں کہ:

> "سنسکرت کے اہم ڈرامے میں نے دہلی میں رہ کر پڑھے اور بریخت کے ڈرامے لندن میں رہ کر۔ یہ دو عظیم تماشگاہیں ایک قدیم ہندوستان کی اور دوسری یورپ کی۔ ان دونوں نے میرے دل پر ایسی گہری چھاپ ڈالی کہ میں آج تک انہی کے زیرِ سایہ کام کر رہا ہوں۔" (38)

حبیب تنویر نے ۱۹۵۵ء میں ڈرامے کی مزید تعلیم حاصل کرنے کے لیے یورپ کا سفر کیا اس وقت ان کے پاس اتنے پیسے نہیں تھے کہ وہ یورپ کا سفر کر سکیں۔ قدسیہ زیدی نے اپنے شوہر کنرل بشیر حسین زیدی جو اس وقت علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے وائس چانسلر تھے ان کے ذریعہ اولڈ بوائز فنڈ سے رقم کا انتظام کرایا اور حبیب تنویر کو ڈرامے کی مزید اعلیٰ تعلیم حصولیابی کے لیے یورپ بھیجا۔ وہاں پہنچ کر حبیب تنویر نے رائل اکادمی آف ڈرامیٹک آرٹس، لندن (R,A,D,A) سے ڈرامے کی اداکاری کی تعلیم حاصل کی اس کے بعد ۱۹۵۶ء میں برطانیہ کے "برٹش اولڈوِک تھیٹر اسکول" سے ڈائریکشن اور پروڈکشن سے متعلق ایک سال کا کورس مکمل کیا۔ اس کورس کے بعد چھٹیوں میں لندن میں ہی رہ کر "ایسوسیئٹ آف دی ڈراما بورڈ" (A,D,B) سے بھی ڈرامے کی تربیت کی ڈگری حاصل کی۔ اس کے علاوہ وہاں سے نکل کر اسی سال یعنی ۱۹۵۶ء میں ہی برٹش ڈراما لیگ میں تین مہینے کا ڈراما پڑھانے کا کورس مل گیا۔ دو سال کی برٹش اسکالرشپ کی مدت گزر جانے کے بعد حبیب تنویر کو ہندوستان لوٹنا تھا، لیکن یورپ دیکھنے کا شوق دامن گیر تھا۔ لہٰذا انہوں نے یورپ میں گھومتے ہوئے وہاں کے تھیٹر کو قریب سے دیکھنے اور ڈراما نگاروں سے ملنے کا منصوبہ بنایا۔ ان کے پاس پیسوں کی کمی تھی تو سفر کے اخراجات کے لیے کلبوں میں گانے بھی گائے، ریڈیو کے لیے بھی تحریریں لکھیں اور ساتھ ہی روز مرہ کی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے طرح طرح کے چھوٹے بڑے کام کیے، جس میں انگور توڑنے جیسی جسمانی محنت والا کام بھی شامل تھے۔ حبیب تنویر یورپ کے سفر کے دوران تین سال

تک امریکا، روس، جاپان، فلیپنس، ملیشیا، انڈونیشیا، یوگوسلاویہ اور ویتنام وغیرہ جیسے کئی ملکوں کا سفر کیا اور تقریباً سبھی جگہ کے ڈراموں کو قریب سے دیکھا۔ ہنگری اور دوسرے ممالک کے کلبوں میں ہندوستانی گانے بھی گائے۔ مشہور ومعروف ڈراما نگار بریخت سے ملاقات کرنے کے لیے برلن بھی گئے، لیکن ان کے پہنچنے سے ایک ہفتے پہلے ہی بریخت کا انتقال ہو چکا تھا۔ برلن میں سات آٹھ مہینے تک رہ کر بریخت کے سبھی ڈراموں کو نہ صرف اکٹھا کر کے جمع کیا، بلکہ ان ڈراموں کے اسٹیج شو کو بھی دیکھا اور ان کے فن اور تکنیک کا گہرائی سے مطالعہ کیا۔ یورپ میں رہ کر حبیب تنویر کو انگریزی کے بڑے بڑے ڈراما نگاروں کے ڈرامے کو دیکھنے کا موقع ملا۔ جب وہ یورپ سے ہندوستان واپس لوٹے تو دو باتوں کا ان پر گہرا اثر پڑا، ایک تو بریخت کے جرمن تھیٹر کا دوسرے اپنے ملک کی مٹی کی خوشبو کا۔ جیسے شیکسپیئر کے ڈراموں کو دیکھنے میں جو مزا انھیں انگلینڈ میں آیا وہ اور کہیں نہیں آیا، اسی طرح چیخوف کے ڈراموں کو دیکھنے میں جو مزا روس میں انھیں آیا وہ کہیں نہیں آیا۔ چنانچہ ہندوستان آکر انہوں نے چھتیس گڑھ کی اپنی زبان کی مٹی سے اپنا رشتہ جوڑ لیا۔ ۱۹۵۷ء میں یورپ سے تعلیم حاصل کرنے کے بعد جب حبیب تنویر ہندوستان واپس آئے تو وہ جرمن کے مشہور ومعروف ڈراما نگار برتولت بریخت کے کاموں سے سب سے زیادہ متاثر تھے۔ وہ ایک جگہ بریخت اور ڈراموں سے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> "میں تقریباً دو برس تک سارے یورپ میں گھومتا رہا جگہ جگہ مقامی تھیٹر دیکھتا رہا مگر توجہ مرکوز بریخت پر ہی رہی۔ ان سب چیزوں کو دیکھنے کے بعد مجھے احساس ہوا کہ آدمی اگر اپنی ثقافتی روایات اور اپنے معاشرتی ماحول کو ذہن میں رکھ کر کام کرتا ہے تب ہی وہ کوئی زیادہ پائیدار، زیادہ اختراعی، زیادہ فنکارانہ اور جمالیاتی اعتبار سے زیادہ دلچسپ تخلیقی کاروائیاں حاصل کر سکتا ہے۔"(39)

حبیب تنویر انگلینڈ میں تعلیم حاصل کرنے کے دوران وہاں کی تہذیب اور کلچر سے بہت متاثر ہوئے، لیکن وہ اس بات سے اچھی طرح واقف تھے کہ اگر وہ یہاں رک گئے، تو وہ اپنی تہذیب اور کلچر کو کھو دیں گے۔ اس لیے ہندوستان واپس آکر حبیب تنویر نے چھتیس گڑھی تہذیب وثقافت سے اپنا رشتہ جوڑ لیا۔ چھتیس گڑھی اداکاروں کو لے کر انہوں نے ڈرامے کی جو شروعات کی تھی دراصل وہ لوک تھیٹر نہیں بلکہ لوک کلاکاروں کے ساتھ جدید تھیٹر تھا۔ جس میں کلاسیکی موسیقی کے ساتھ ساتھ لوک اور کلاسیکی ڈراموں کے قصوں کو عصر حاضر سے جوڑ کر اسے جدید طرز کا ڈراما بنا کر پیش کیا گیا۔ بیرون ملک میں تین سال کے قیام کے بعد جب حبیب تنویر ہندوستان واپس آئے تو اس

وقت تک قدسیہ زیدی ہندوستانی تھیٹر کا قیام کر چکی تھیں۔ انھوں نے حبیب تنویر کو ڈرامے سے متعلق مزید تعلیم حاصل کرنے کے لیے دو سال تک کا وقت دیا تھا اور اس دوران انھوں نے ڈیڑھ لاکھ روپئے اور بہت سے ڈراموں کا ترجمہ کر کے جمع کر رکھا تھا۔ لیکن جب حبیب تنویر دو سال تک یورپ سے واپس نہیں آئے تو انھوں نے مونیکا مشرا کو ڈرامے کی ہدایت کے لیے ۲۰۰ روپئے ماہانہ کی تنخواہ پر مقرر کر لیا تھا، جو اس وقت ممبئی نتیا سنگھ میں کملا دیوی چٹ اوپدھیائے کے ماتحت طلبہ کو اداکاری سکھانے کا کام کر رہی تھیں۔ مونیکا مشرا ہندوستانی تھیٹر کی پہلی پیشہ ور ہدایت کار تھیں۔ انھوں نے خالد کی خالہ اور شکنتلا جیسے ڈرامے اپنی ہدایت کاری میں پیش کیے، لیکن حبیب تنویر کے ہندوستان واپس آنے کے بعد بیگم قدسیہ زیدی نے ان کی قابلیت کو دیکھ ہندوستانی تھیٹر کی ہدایت کاری کی ذمہ داری ان کے حوالے کر دی، اس سے مونیکا مشرا حبیب تنویر سے بہت زیادہ ناراض ہوئی تھیں۔ حبیب تنویر نے بیگم قدسیہ زیدی کے ساتھ ملکر سنسکرت کے مشہور ڈرامے "مرچھ کٹکم" کو ۱۹۵۸ء میں "مٹی کی گاڑی" کے نام سے پیش کیا۔ اس ڈرامے کو مکمل کرنے کے بعد بیگم زیدی کی دوسری خواہش سنسکرت کا مشہور ڈراما "مدرارا کشش" تھی لیکن اس کے بعد حبیب تنویر اور قدسیہ زیدی سے چھتیس گڑھی اداکاروں اور دوسری کسی بات کو لے کر اختلاف ہو گیا تو حبیب تنویر نے ہندوستانی تھیٹر سے اپنا رشتہ منقطع کر لیا۔ اسی دوران وہ اپنے خاندان کے لوگوں سے ملنے کے لیے رائے پور چلے گئے جہاں انھوں نے اپنے گھر کے پاس اسکول میں رات بھر عوامی رقص "ناچا" دیکھا اور وہ اس سے بہت متاثر ہوئے۔ وہ ناچا کرنے والے اداکاروں سے اتنا متاثر ہوئے کہ انھیں اپنے ساتھ دہلی لے کر آئے یہ زمانہ ۱۹۵۸ء اور ۱۹۵۹ء کا زمانہ تھا۔ انھوں نے مونیکا مشرا کے ساتھ ملکر دہلی میں ایک موٹر گیراج اسٹوڈیو کا قیام کیا، جس میں اسٹیج سے متعلق ساری سرگرمیاں ہوتی تھیں۔ یہیں سے حبیب تنویر اور مونیکا مشرا نے ایک ساتھ ملکر شوقیہ اداکاروں کی طرح تھیٹر کی شروعات کی۔ ان کے پاس پیسے برائے نام تھے، قریب قریب ایک سال تک اپنا گزارہ کرنے کے لیے انھوں نے آزادانہ صحافت بھی کی اور تقریبات میں شامل ہونے میں اپنا وقت صرف کیا۔ اسی درمیان انھوں نے لنک، اسٹیٹس مین اور پیٹریارٹ وغیرہ جیسے رسالوں میں لکھنا شروع کیا اور فلموں کے تبصرے کے ساتھ ساتھ ڈرامے کے تبصرے بھی کیے، جن کے بدلے میں انھیں تقریباً ہزار روپئے ہاتھ لگے۔ ان پیسوں سے حبیب تنویر نے اسٹیج کی آرائش کے لیے سازوسامان تیار کیا جس میں کنسٹر سے تیار کردہ لال، پیلے رنگوں سے رنگے ہوئے روشنی کے آلات

شامل ہیں۔ انہوں نے "نیا تھیٹر" کے لیے خود بھی چھوٹے چھوٹے ڈرامے لکھے اور دوسرے ڈرامانگاروں کے ڈراموں کو اپنی ہدایت میں اس تھیٹر کے ذریعہ پیش کر کے اپنی ڈرامائی سرگرمیوں کو جاری رکھا۔

حبیب تنویر اور مونیکا مشرا کی پہلی ملاقات ۱۹۵۸ء میں دہلی میں اس وقت ہوئی تھی کہ جب انھیں حبیب تنویر کی وجہ سے تھیٹر سے باہر نکال دیا گیا تھا وہ حبیب تنویر کو لعن طعن کر رہی تھیں لیکن جب حبیب تنویر نے اس موضوع پر تفصیل سے بات کرنے کے لیے ایک ہوٹل میں چائے کی دعوت پر انھیں مدعو کیا تو انہوں نے اس پر حامی بھر لی اور پھر ان دونوں کی ملاقاتیں ہونے لگیں۔ لیکن جب قدسیہ زیدی اور حبیب تنویر میں تھیٹر اور اداکاروں کو لے کر کسی بات میں اختلاف ہوا تو اس وقت مونیکا نے حبیب تنویر کا ساتھ دیا۔ دہلی میں گیرج تھیٹر کے قیام کرانے میں مونیکا نے ان کی مدد کی، دونوں نے اس تھیٹر کی ترویج و ترقی میں کافی مدد کی۔ اس وقت ان دونوں میں اچھی خاصی دوستی بڑھ گئی تھی اور یہ دوستی اتنی زیادہ رنگ لائی کہ دونوں ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہو گئے۔ جب پالیکا بازار کے ہال میں حبیب تنویر اور مونیکا مشرا نے کام کرنا شروع کیا تب ضرورت محسوس ہوئی تھیٹر گروپ کے نام کی، جس کا نام "نیا تھیٹر" رکھا گیا۔ حبیب تنویر چونکہ چھتیس گڑھی اداکاروں کو لے کر ایک نیا کام کر رہے تھے، اس لیے اس گروپ کا نام "نیا تھیٹر" رکھا گیا۔ حبیب تنویر نے مونیکا مشرا اور چھتیس گڑھ کے مدن نثار، بھلوا رام، بابو داس، ٹھاکر رام، جگموہن اور لالو رام وغیرہ جیسے کل نو ناچا اداکاروں کو ساتھ لے کر ۱۹۵۹ء میں اس تھیٹر گروپ "نیا تھیٹر" کی بنیاد رکھی۔ شروعات میں نیا تھیٹر کو دہلی کے بیئر سرائے کے ایک کامپلیکس میں عارضی طور پر قائم کیا گیا تھا۔ چھتیس گڑھ کے تمام اداکار حبیب تنویر کے ساتھ ایک ہی احاطے میں رہتے تھے، کئی اداکار تو اپنے بیوی بچوں کے ساتھ رہا کرتے تھے اور ان سب کے اخراجات سب کے سب حبیب تنویر اٹھاتے تھے۔ نیا تھیٹر کی پہلی پیشکش حبیب تنویر کے ذریعہ لکھا گیا ڈراما "سات پیسے کا کھیل" تھی، جسے مونیکا نے اپنی ہدایت میں پیش کیا تھا۔ یہیں سے حبیب تنویر اور مونیکا مشرا شوقیہ اداکاروں کی طرح کام کرنے لگے۔ اسی دوران حبیب تنویر سوویت یونین کے شعبہ سے بھی وابستہ ہوئے، لیکن ۱۹۶۴ء میں ان کو سوویت یونین کے شعبہ سے یہ کہہ کر نکال دیا گیا کہ آپ وقت کی پابندی نہیں کر پاتے ہیں، لیکن اس رسالے کے پہلے مالک حبیب تنویر کے کام سے مطمئن تھے۔ کیوں کہ ڈرامے کی ریہرسل اور دوسرے کاموں کی وجہ سے وہ کام پر تھوڑا تاخیر سے پہنچتے تھے اور وہاں سے جلد آ بھی جاتے تھے لیکن وہ اپنے کاموں کو بہت ہی خوش اسلوبی سے انجام دیا کرتے تھے۔ وہاں سے نکالے جانے کے بعد سویت یونین کی جانب سے آٹھ ہزار روپیہ

صلہ خدمات کے لیے دیا گیا، جسے حبیب تنویر نے "نیا تھیٹر" کے فروغ اور ترقی کے لیے صرف کیا۔ لیکن جب حبیب تنویر راجیہ سبھا کے رکن ہوئے تو سوویت یونین کی جانب سے مہمان معزز بن کر آفس واپس آنے کی دعوت مل گئی۔ نیا تھیٹر کے قیام کے ابتدائی مراحل میں حبیب تنویر اور مونیکا دونوں ایک ساتھ کرمل باغ دہلی میں ۱۷۰ روپیہ فی ماہ کے حساب سے کرائے کے ایک چھوٹے سے مکان میں رہنے لگے تھے۔ جیسے جیسے نیا تھیٹر ترقی کرتا گیا ویسے ویسے دونوں کے بیچ تعلق بھی بڑھتا گیا آخر کار مذہب الگ الگ ہونے کے باوجود بھی ۱۹۶۰ء میں حبیب تنویر اور مونیکا مشرا نے شادی کرلی۔ شادی کے چار سال بعد ۱۹۶۴ء میں بیٹی نگین تنویر کی ولادت ہوئی۔ شادی کے بعد بھی حبیب تنویر کے تھیٹر سے متعلق سبھی کاموں میں مونیکا مشرا کا تعاون شامل رہتا تھا۔ دونوں کے بیچ اچھی انڈر اسٹینڈنگ کی سب سے بڑی وجہ مونیکا مشرا کی تھیٹر سے گہری دلچسپی تھی۔ حبیب تنویر کی زندگی میں مونیکا مشرا کی سب سے بڑی شرکت یہ تھی کہ انہوں نے نہ صرف حبیب کو تھیٹر کرنے کے لیے وقت دیا بلکہ ڈرامے کی اسکرپٹ تیار ہونے سے لے کر اس کے اسٹیج پر پیش ہونے تک کے ہر کام میں ان کے ساتھ رہتی تھیں۔ خود حبیب تنویر کا یہ ماننا تھا کہ اگر میری شادی مونیکا کی جگہ کسی اور سے ہوتی جو تھیٹر کو قبول نہیں کرپاتی تو میرے لیے تھیٹر کرنا مشکل ہو جاتا۔ اسی دوران حبیب تنویر نے امریکا کا سفر کیا وہاں سے واپس آنے کے بعد کچھ پروڈکشن اسکولوں و کالجوں میں کیے۔ انہوں نے اسٹیفن کالج کے ساتھ ڈراما "مدرارا کشس" کیا۔ حبیب تنویر اور مونیکا مشرا کی مشترکہ کوششوں کی وجہ سے نیا تھیٹر کی ترقی دھیرے دھیرے ہونے لگی۔ ۱۹۶۴ء میں یہ "نیا تھیٹر" ایک رجسٹرڈ سوسائٹی بن گیا اور ۱۹۷۲ء میں یہ تھیٹر ایک پیشہ ور تھیٹر کی شکل میں ابھر کر سامنے آیا۔ اسی سال حبیب تنویر دور درشن میں پروڈیوسر کے طور پر فائز تھے اور چھتیس گڑھی دیہی فنکاروں کے ساتھ بڑی دلجمعی سے چھتیس گڑھی زبان و ثقافت میں ان کے اپنے اسٹائل کے ساتھ کام کر رہے تھے۔ یہ ڈرامے صرف اور صرف چھتیس گڑھ کے دیہی اداکاروں کی اداکاری کو نکھارنے اور اسے بہتر بنانے کے لیے کیے گئے تھے۔

۱۹۶۷ء کا سال ہندوستان کی سیاست اور حبیب تنویر کی زندگی کا ٹرننگ پوائنٹ تھا۔ کانگریس پارٹی دو گروپوں میں تقسیم ہو چکی تھی۔ ایک کی قیادت مرارجی دیسائی اور دوسرے کی اندرا گاندھی کر رہی تھیں۔ اندرا گاندھی کی کانگریس (آئی) میں ملک کے سیکولر قسم کے لوگ ساتھ تھے۔ اسی طرح حبیب تنویر کی ہمدردی بھی کانگریس (آئی) کے ساتھ تھی۔ ۱۹۶۷ء میں ہونے والے پانچویں جنرل الیکشن میں قدامت پرستوں اور ترقی پسندوں

میں کاٹے کی ٹکر تھی۔ اس دوران حبیب تنویر نے کانگریس (آئی) کے لیے نکڑ ناٹک لکھے اور تیار کردہ ایک ٹرک اسٹیج کے ذریعے مختلف انتخابی حلقوں میں پیش کیے۔ اس وقت حبیب تنویر نے چھتیس گڑھ کے تقریباً چالیس اداکاروں کو دہلی بلایا تھااور ان سب اداکاروں نے حبیب تنویر کے اس موومنٹ تھیٹر کی پیشکش میں آخر تک ساتھ دیا۔ اس انتخاب میں اندرا گاندھی کی کانگریس کی شاندار جیت ہوئی تھی اور حبیب تنویر کو اپنے آرٹسٹ ساتھیوں کے ساتھ دہلی میں مستقل ٹھہرانے کے لیے ایک ٹھکانہ مل گیا تھا۔ چھتیس گڑھی اداکاروں کو ساتھ لے کر حبیب تنویر نے ۱۹۵۸ء سے لے کر ۱۹۷۰ء تک فن اور پیشکش سے متعلق ڈرامے کے کئی تجربے کیے جس میں انہوں نے درجنوں ڈرامے اپنی ہدایت کاری میں پیش کیے جو کامیاب تو نہ ہو سکے لیکن اس سے انھیں دھیرے دھیرے ہدایت کاری اور اداکاری کا تجربہ ہو گیا۔ ۱۹۷۳ء میں جب ان کا ڈراما ''گاؤں کا ناؤ سسرال مو ناؤ داماد'' آیا تو ان کی ہدایت کاری کا فن کھل کر سامنے آیا۔

۱۹۷۰ء میں جب حبیب تنویر کو سنگیت ناٹیہ اکادمی کے انعام سے نوازا جا رہا تھا تو اس تقریب میں حبیب تنویر کو آگرہ بازار دوبارہ پیش کرنے کے لیے کہا گیا۔ انہوں نے ایک بار پھر سے آگرہ بازار کو از سرِ نو ترتیب دے کر خالص چھتیس گڑھی اداکاروں کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا۔ جس میں انہوں نے چھتیس گڑھی اداکاروں کے ساتھ ساتھ چھتیس گڑھی لوک شیلیوں، موسیقی اور گیتوں وغیرہ کا استعمال کیا۔ جس کی وجہ سے آگرہ بازار کو ایک بار پھر سے بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی اور حبیب تنویر کو چھتیس گڑھی قبائلی اداکاروں کے ساتھ تھیٹر کرنے کی ایک نئی راہ مل گئی۔ یہیں سے انہوں نے چھتیس گڑھی اداکاروں کو لے کر تھیٹر کرنا شروع کر دیا۔ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۷۳ء تک حبیب تنویر صرف چھتیس گڑھی زبان میں وہاں کے مقامی جاہل، اور گنوار قبائلی اداکاروں کو لے کر ڈرامے کی مشق کرتے رہے تا کہ ان لوگوں کو اپنی مادری زبان میں اداکاری کرنے کا حوصلہ آ جائے۔ لیکن ان اداکاروں کے ساتھ کیے گئے حبیب تنویر کے سارے تجربے فیل ہوتے رہے۔ ۱۹۷۳ء میں انہوں نے رائے پور میں ایک مہینے کے ورک شاپ کا اہتمام کیا۔ ان کا مشہور ڈراما ''گاؤں کا ناؤ سسرال مو ناؤ داماد'' اسی ورک شاپ کا نتیجہ ہے۔ اس ورک شاپ میں ہندوستان کے کونے کونے سے ڈراما کے اسکالر اور پروفیسر حضرات تشریف لائے تھے اور ڈرامے سے متعلق بہت سارے لکچر دیئے۔ اس ورک شاپ میں خود حبیب تنویر نے ڈرامے کے فن اور پیشکش سے متعلق بہت ساری باتیں بتائی تھیں جو خاص کر کہ ڈرامے کی آرائش وزیبائش کے بارے میں تھیں کہ کس طرح سے کم خرچ میں اچھے

سے اچھا میک اپ اور لائٹنگ وغیرہ کا انتظام کیا جا سکتا ہے۔ حبیب تنویر کی زندگی میں ۱۹۷۳ء کا یہ ورک شاپ انتہائی اہمیت کا حامل ہے کیوں کہ اس ورک شاپ میں حبیب تنویر کا چھتیس گڑھی اداکاروں کو لے کر کیا گیا تجربہ "گاؤں کا ناؤ سسرال مورناؤداماد" کی شکل میں کامیاب ہوا اور دوسرے اسی ڈرامے اور ورک شاپ کی وجہ سے ۱۹۷۴ء میں ان کے عالمی ایورڈ یافتہ ڈراما "چرنداس چور" کے لیے راہ ہموار ہوئی۔ یہ حبیب تنویر کے تھیٹر کے کیریئر کا ایک نقطۂ انقلاب اور چھتیس گڑھی زبان کو جدید ڈرامے کی زبان کی حیثیت سے متعارف کرانے کا ایک اہم موڑ تھا، یہیں سے حبیب تنویر کو چھتیس گڑھ کی ایک پوری کاسٹ مل گئی۔

۱۹۷۲ء میں جب انھیں راجیہ سبھا کا ممبر منتخب کیا گیا تو ان کے کام کرنے کے اسٹائل میں کافی بدلاؤ آیا۔ ان کے اندر یہ امید جگی کہ موجودہ نظام کے زیرِ سایہ رہ کر کچھ کر پانا ممکن ہے۔ اس کے بعد حبیب تنویر ایک کے بعد ایک ڈراما پیش کرتے چلے گئے۔ راجیہ سبھا کی رکنیت مل جانے کے بعد سیاسی حلقوں میں بھی انھیں ایک خاص پہچان ملی، مختلف صوبائی سرکاروں نے حبیب تنویر کو اپنے یہاں کے اداکاروں کو ٹریننگ کے لیے مدعو کیا۔ جس کے لیے انہوں نے جگہ جگہ تھیٹر ورکشاپ کا انعقاد کیا۔ ہریانہ اور مدھیہ پردیش کی سرکاروں نے اپنے صوبے کے مختلف قصبوں میں "چرنداس چور" اور "آگرہ بازار" ڈرامے منعقد کرائے۔ اس کے علاوہ انہوں نے منسٹری آف انفارمیشن اینڈ براڈ کاسٹنگ کی دعوت پر اتر پردیش اور کشمیر کے دورے کیے اور ہندوستانی فوج کے اعلیٰ افسران کی پیشکش پر مغربی اور مشرقی کمانڈوز کے جوانوں کے لیے کئی شو کیے، جس سے انھیں کافی آمدنی حاصل ہوئی۔ راجیہ سبھا کی کارکردگی کے دوران مفت دواؤں، ریل پاس، گھر اور مختلف وظیفوں کی شکل میں انھیں کافی پیسے ملے جس کا انہوں نے "نیا تھیٹر" کی عملی کارکردگی کو بڑھاوا دینے میں بہت فائدہ اٹھایا۔ اس کے علاوہ راجیہ سبھا کی کارکردگی کے دوران ہندوستان میں کلچرل پروگراموں کو بڑھاوا دینے کے لیے حبیب تنویر کو حکومت کی طرف سے بھی کافی پیسے ملے جس سے حبیب تنویر نیا تھیٹر میں کام کرنے والے سبھی اداکاروں کو ۱۵۰ روپیہ ماہانہ تنخواہ دینے لگے اور ان کا پروفیشنل تھیٹر بنانے کا خواب حقیقت بننے لگا۔ اس طرح سے نیا تھیٹر آزاد ہندوستان کا پہلا پیشہ ورانہ تھیٹر بن گیا۔

۱۹۸۲ء میں ایڈنبرا میں ہونے والے ڈراموں کے بین الاقوامی مقابلے میں شمولیت کے لیے کلچرل منسٹری کے پاس لیٹر آیا تو منسٹری، نیشنل اسکول آف ڈراما کی طرف سے کوئی ڈراما بھیجنا چاہتی تھی مگر مقابلے کے منتظمین نے انکار کر دیا اور حبیب تنویر کے کسی ڈرامے کو بھیجنے کا فیصلہ کیا۔ حبیب تنویر ڈراما "چرنداس چور" لے کر وہاں گئے اور

۵۲ ملکوں کے فرنگ ڈراموں میں پہلے نمبر کا ایوارڈ حاصل کر کے ملک کا نام روشن کیا۔ ان کی کامیابیوں کی وجہ سے ان کے خلاف حاسدوں نے ناجائز الزام بھی لگائے، جیسے کہ وہ چھتیس گڑھ کے بھولے بھالے دیہی اداکاروں کا استحصال کرتے ہیں اور تھیٹر کی رقم کو اپنے مفاد کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ لیکن ان کی سازشوں سے حبیب تنویر کے تھیٹر کو کوئی نقصان نہ ہوا۔ ۱۹۸۶ء میں حبیب تنویر کو روس ٹوکس سے بلاوا آیا اور انہوں نے یہاں تک کہا کہ یہیں پر رہ کر ڈرامے سے متعلق کوئی کام وغیرہ کیوں نہیں کرتے، لیکن حبیب تنویر نے اس پیشکش کو ٹھکرا دیا کیوں کہ ان کا ماننا تھا کہ وہ پرائی تہذیب میں اپنا اظہار نہ کر سکیں گے۔ ان کے ذہن میں یہ بات صاف تھی کہ ایک مختلف زبان، تہذیب اور مختلف سامعین کے درمیان میں کام نہیں کر سکتا۔ ۱۹۸۹ء میں صفدر ہاشمی پر قاتلانہ حملہ ہونے کی وجہ سے جب ان کی وفات ہو گئی تو ہزاروں کی تعداد میں لوگ ان کے جنازے میں شامل ہوئے تھے جس کے لیے دہلی پولس کے اعلیٰ افسران اتنی زیادہ تعداد میں لوگوں کے سڑکوں پر ایک ساتھ جانے کے لیے رضامند نہیں تھے۔ حبیب تنویر نہ صرف جنازے میں شامل ہوئے بلکہ حکومت کے خلاف آواز بلند کی اور اس جنازے کے قافلے کو نکلوانے میں خود سب سے آگے آگے رہے۔ اس سانحے کے بعد ملک کے تمام فنکار سکتے میں آگئے تھے۔ ان کے غم اور غصے کی آنچ جب کچھ مدھم ہوئی تو صفدر ہاشمی کے نام سے دہلی میں ایک ٹرسٹ کا قیام عمل میں آیا۔ پہلے بھیشم ساہنی اور پھر حبیب تنویر اس ٹرسٹ کے چیرمین بنے۔ حبیب تنویر آخری دم تک اس ٹرسٹ کی ہر تقریب اور ہر ایجنڈے میں شریک ہوتے رہے۔ ۱۹۹۲ء میں ان کے ڈراما "جمادارن" اور پونگا پنڈت" وغیرہ کو لے کر فرقہ پرست تخریب کاروں نے ان کے ڈرامے کے شو کے دوران توڑ پھوڑ بھی کی۔ ان کے اوپر ہندو سنسکرت کو مسخ کرنے اور ہندو دیوی دیوتاؤں کا مذاق اڑانے کا الزام بھی لگایا گیا مگر یہ کوششیں حبیب تنویر کے حوصلے اور سیکولر جذبے کو پست نہیں کر سکیں۔ اسی سال بابری مسجد کے سانحے کے بعد لوگوں میں انسانیت اور بھائی چارہ قائم کرنے کے لیے سہمت کی جانب سے ادیبوں، دانشوروں، فنکاروں اور تخلیق کاروں کی کئی ٹولیاں ایودھیا پہنچی تھیں جس میں حبیب تنویر بھی شامل تھے۔

۱۹۹۰ء کے آس پاس بھارت بھون میں حبیب تنویر کا نظیر اکبر آبادی پر ایک لیکچر رکھا گیا۔ ان کی قابلیت کو دیکھ کر اگست ۱۹۹۶ء میں انھیں بھارت بھون کا ڈائریکٹر مقرر کیا گیا۔ انہوں نے بھارت بھون کی سرگرمیوں میں تیزی لانے اور عملہ کو فعال بنانے کی ہر ممکن کوشش کی، جس نے بالآخر ہڑتال کی صورت اختیار کر لی۔ عملہ کے اس غیر منصفانہ اور جارحانہ طرز عمل کے خلاف انہوں نے اپریل ۱۹۹۷ء میں استعفیٰ دے دیا۔ یوں تو حبیب تنویر کا

بھوپال سے تعلق نصف صدی کا تھا جو آمد ورفت تک محدود تھا۔ بھارت بھون سے مستعفی ہونے کے بعد بھوپال کو انہوں نے اپناوطن ثانی بنالیااور یہیں بھوپال میں ہی اپنی باقی زندگی گزاردی۔

حبیب تنوؔیر کی زندگی کا سب سے بڑاسانحہ ان کی شریک حیات مونیکا مشرا کی رحلت تھی۔ان کی وفات ۲۰۰۵ء میں بھوپال میں ہوئی۔مونیکا مشرا کی وفات کے بعد ان کی جدائی کے غم نے حبیب تنوؔیر کو توڑ کر رکھ دیا تھا لیکن پھر بھی صرف تین دنوں میں روزمرہ کے معمولات میں اپنے آپ کو مصروف کرلیا۔ مونیکا مشرا کی وفات کے ڈیڑھ ماہ بعد حبیب تنوؔیر ایک بین الاقوامی سیمینار میں شرکت کے لیے وگیان بھون نئی دہلی تشریف لائے۔وگیان بھون کے ہال میں داخل ہوتے وقت وہ سیڑھیوں سے پھسل کر گرگئے اور ان کے کولہے کی ہڈی ٹوٹ گئی۔ انھیں دہلی کے ایک ہسپتال میں بھرتی کرایا گیاان کے کولہے کی ہڈی توٹھیک ہوگئی لیکن ہمیشہ کے لیے ان کے ہاتھوں میں ایک چھڑی رہنے لگی۔زندگی کے آخری لمحات میں انھیں سانس لینے میں دشواری(استھما) کی شکایت رہنے لگی تھی۔ انتقال کے کچھ دنوں پہلے جب انھیں سانس لینے میں بہت زیادہ دشواری ہونے لگی تو انھیں بھوپال کے نیشنل ہسپتال میں بھرتی کرایا گیا۔ لیکن ان کی صحت میں کوئی بہتری نہیں آئی بلکہ وہ اور خراب ہوتی چلی گئی۔ مختصر علالت کے بعد پیر کے دن ۹جون ۲۰۰۹ء کو ۸۵ سال کی عمرمیں ان کی اس دنیاسے رخصتی ہوگئی۔انھیں بھوپال میں ہی سیفیہ کالج کی قبرستان میں مونیکامشرا کی قبر کے برابر میں دفن کیا گیا۔

حبیب تنوؔیر نے اپنی پوری زندگی ڈرامے کے لیے وقف کردی تھی۔ان کاڈرامائی کیریئر تقریباًنصف صدی کے کینوس پر بکھرا ہوا ہے۔ان پچاس ساٹھ سالوں کے ڈرامائی سفر میں انہوں نے اردو، ہندی، انگریزی اور چھتیس گڑھی زبان میں ڈرامے پیش کیے جس نے نہ صرف ڈرامے کی صنف کو عروج ودوام بخشا- بلکہ ڈرامے کی تاریخ میں نت نئے ریکارڈ قائم کیے اور ہندوستان ہی نہیں بلکہ عالمی سطح پر اپنی ایک خاص پہچان بنائی۔ ان کی زندگی تخلیقی شعور سے بھری ہوئی ہے حبیب تنوؔیر کو ان کی ڈرامائی خدمات کے لیے انھیں انعامات واعزازات سے نوازا گیا جو مندرجہ ذیل ہیں:

1۔ ڈرامائی خدمات کے لیے دہلی سنگیت ناٹیہ اکادمی ایوارڈ: ۱۹۶۹ء
2۔ ہندوستان کے صوبہ مدھیہ پردیش کی حکومت کی طرف سے ڈرامے کے لیے شکھر سمّان: ۱۹۷۳ء
3۔ غالب ایوارڈ برائے ڈراما اور شاعری: ۱۹۷۷ء

4۔ ہندوستان کی ایوان بالا یعنی راجیہ سبھا (پارلیمنٹ) کے دو بار ممبر رہے: ۱۹۷۲ء سے ۱۹۷۸ء
5۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ڈراما وزٹنگ پروفیسر: ۱۹۸۰ء
6۔ جواہر لال نہرو یونیورسٹی کی فیلوشپ:۔ ۱۹۸۲ء سے ۱۹۸۴ء
7۔ یورپ کے ایڈنبرگ کے بین الاقوامی ڈراما فیسٹیول میں ۵۲ ممالک کے ڈراموں میں چرنداس چور کو فرنچ فرسٹ ایوارڈ: ۱۹۸۲ء
8۔ اندرا کلا میوزک یونیورسٹی کھیرا گڑھ (چھتیس گڑھ) کے ذریعے ڈی لٹ کی اعزازی ڈگری سے نوازہ گیا۔
9۔ ہندوستانی حکومت کی جانب سے پدم شری نیشنل ایوارڈ: ۱۹۸۲ء
10۔ دہلی حکومت کے ذریعہ آرٹس اینڈ لیٹریچر ایوارڈ: ۱۹۸۳ء
11۔ روی شنکر یونیورسٹی رائے پور کی پنڈت سندرلال شرما لائبریری کے وزٹنگ پروفیسر: ۱۹۸۲ء۔ ۱۹۸۵ء
12۔ ڈراما کے لیے کلکتہ سے نندی کر ایوارڈ فار ڈراما: ۱۹۸۵ء
13۔ ایم داس یونیورسٹی بڑودہ کے وزٹنگ پروفیسر: ۱۹۸۶ء
14۔ کالی داس ایوارڈ برائے ڈراما، بھوپال: ۱۹۹۰ء
15۔ رابندر بھارتی یونیورسٹی کلکتہ سے ڈی لٹ کی ڈگری: ۱۹۹۵ء
16۔ مہاراشٹر اردو اکادمی بمبئی کی طرف سے ڈراما اور شاعری کے لیے ایوارڈ: ۲۰۰۰ء
17۔ ادتیہ وکرم برلا کلا شکھر ایوارڈ برائے لٹریچر: ۲۰۰۱ء
18۔ بھو بھوتی ہندی ساہتیہ سنگھ بھوپال ایواڑد فار لٹریچر ۲۰۰۲ء
19۔ حکومت ہند کی جانب سے پدم بھوشن نیشنل ایوارڈ ۲۰۰۲ء
20۔ نیشنل اسکول آف ڈراما، دہلی کی شمبھو متر چیر کے وزٹنگ پروفیسر ۲۰۰۲ء۔ ۲۰۰۳ء
21۔ چھتیس گڑھ سرکار کا چکر دھر سمّان: ۲۰۰۲ء
22۔ ودیا ساگر یونیورسٹی، مدنا پور مغربی بنگال سے ڈی لٹ: ۲۰۰۳ء
23۔ گروگھاسی داس یونیورسٹی، بلاسپور (چھتیس گڑھ) سے ڈی لٹ: ۲۰۰۳ء
24۔ حکومت ہند کا نیشنل ریسرچ پروفیسر ایوارڈ: ۲۰۰۶ء
25۔ فرنچ جمہوریہ (پریس) کا آفس آف آرڈر آف آرٹس اینڈ لٹریچرس، منسٹری آف کلچر اینڈ آرٹس اینڈ لٹریچرس اینڈ کمیونیکیشن ایوارڈ: ۲۰۰۶ء

حاصلِ مطالعہ یہ ہے کہ حبیب تنؔویر بچپن میں چھتیس گڑھ کی کالی باڑی کی ڈراما پیشکش اور بڑے بھائی ظہیر احمد کی ڈرامے میں شوقیہ اداکاری کو دیکھ کر ڈراموں کی طرف متوجہ ہوئے اور محض گیارہ سال کی عمر میں ہی شیکسپیئر کے ایک ڈراما ''کنگ جارج'' میں حصہ لے کر ڈرامے میں اداکاری کرنے کا آغاز ہوا۔ شعر و شاعری کا شوق بڑے بھائی، ماموں اور والدہ سے ورثے میں ملا تھا۔ ریڈیو پر نشر ہونے والے ترقی پسند شعرا کے کلام کو سن کر اور ماموں کے ساتھ ادبی محفلوں میں شرکت کرنے کی وجہ سے انہوں نے بھی شاعری کرنا شروع کیا۔ شاعری میں ان کے استاد نیاز حیدر تھے، جو یگانؔہ چنگیزی سے متاثر تھے اس وجہ سے حبیب تنؔویر بھی یگانؔہ کے شعری آرٹ سے متاثر ہوئے اور ان کے آرٹ اور لب و لہجہ کو اپنایا۔ گھر کے ماحول میں دقیانوسیت اور مغربی تعلیم اور فنون لطیفہ کی سخت گیر مخالفت نہ ہونے، فلموں سے دلچسپی ہونے اور دوسرے ماموں کی موسیقی اور نغمہ نگاری کی دلچسپی کو دیکھ کر کلاسیکی موسیقی اور لوک گیتوں میں ان کا شوق پیدا ہوا۔ ۱۹۴۶ءمیں تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم انڈین پیوپلس تھیٹر ایسوسی ایشن سے بھی منسلک ہونے کے بعد سردار جعفری، خواجہ احمد عباس، بلراج ساہنی، بھیسم ساہنی، اے کے ہنگل اور دیناناتھ پاٹھک وغیرہ جیسے عظیم فنکاروں اور ادیبوں کی صحبت میں رہ کر حبیب تنؔویر کا نظریہ اعتقاد مزید پختہ ہوا۔ شیورام بیڈیکر اور شانتارام کی فلم کی شوٹنگ کے دوران حبیب تنؔویر کو دی گئی ہدایتوں سے ہدایت کاری اور اداکاری سے متعلق بہت کچھ سیکھنے کو ملا۔ عام آدمی کے حق میں ترقی پسند نظریے کا یہی جمہوری جانب داری کا میلان تھا جو موسیقی میں ان کی دلچسپی اور شاعری کے ان کے شوق کی اساس تھا اور تھیٹر میں بھی ان کے سارے کام کی بنیاد بھی یہی میلان رہا۔ شاعری کا یہی شغف ان کے بعد کے ڈراموں کو معنی خیز اور اثر دار بنانے میں بڑا کارآمد ثابت ہوا۔ اس کی عمدہ مثال ان کے پہلے بڑے پروڈکشن ''آگرہ بازار'' میں دیکھی جاسکتی ہے جو انہوں نے ۱۹۵۴ءمیں دہلی منتقل ہونے کے بعد کیا تھا، اور یہی میلان ٹیگور کے دو ڈراموں کی بنیاد پر تشکیل دئے ہوئے ان کے آخری ڈراما ''راج رکت'' میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ چھتیس گڑھ کی ''ناچا'' کو دیکھ کر حبیب تنویر اس سے اتنا متاثر ہوئے کہ ان اداکاروں کے ساتھ باقاعدہ طور پر کام کرنا شروع کیا۔ ہندوستان کے کلاسکی سنسکرت ڈرامے اور یورپ کے جدید ڈرامے خصوصاً ایپک تھیٹر اور یورپ کے دوسرے ڈرامے کی پیشکش جو انہوں نے اعلیٰ تعلیم کی حصول یابی کے دوران سیکھے تھے اس نے حبیب تنویر کے دل پر اتنی گہری چھاپ چھوڑی کہ انہوں نے انہیں دونوں تھیٹروں کے زیرِ سائے رہ کر ہمیشہ کام کیا۔

☆☆☆

حبیب تنویر کا ادبی سفر

ڈرامے کو ہندوستان میں قدیم زمانے سے بہت زیادہ مقبولیت اور مذہبی حیثیت حاصل رہی ہے یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی تقریباً تمام کلاسیکی زبانوں میں ڈرامے لکھے اور اسٹیج کیے گئے۔ ہندوستان میں ڈرامے کی ایجاد کا سہرا تو سنسکرت زبان کے سر ہی ہے لیکن سنسکرت زبان کے زوال کے بعد جس زبان میں سب سے زیادہ ڈرامے لکھ کر اسٹیج کیے گئے وہ ہندی اور اردو زبان ہیں۔ اردو ڈرامے کا آغاز تو واجد علی شاہ کے ذریعے لکھنؤ کے شاہی اسٹیج سے ہوا لیکن اسے شہرت اور عوامی مقبولیت امانت لکھنوی نے بخشی، جس کی وجہ سے لکھنؤ اور دوسرے علاقوں میں بے شمار ڈرامے اندر سبھا کے طرز پر لکھے گئے اور کئی پیشہ ور پارسی تھیٹریکل کمپنیاں وجود میں آئیں۔ ان پارسی تھیٹریکل کمپنیوں نے طالب بنارسی، احسن لکھنوی، بیتاب بنارسی اور آغا حشر کاشمیری وغیرہ جیسے کئی مقبول ڈرامانگاروں کو جنم دیا۔ ان ڈراما نگاروں کی کوششوں سے نہ صرف بے شمار طبع زاد ڈرامے وجود میں آئے بلکہ ہندوستان کی کئی مشہور مثنویوں، داستانوں، مذہبی قصوں اور شیکسپیئر جیسے عظیم ڈرامانگار کے ڈراموں کو اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ ریڈیو اور ٹیلیویژن کی آمد کے بعد پارسی پیشہ ورانہ تھیٹریکل کمپنیوں کا زوال ہو گیا، لیکن آزادی کے بعد جن ڈرامانگاروں نے ہندوستان میں پیشہ ورانہ تھیٹر کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی، ان ڈرامانگاروں میں سب سے اہم اور مقبول نام حبیب تنویر کا ہے۔

حبیب تنویر کے ڈرامے کا تخلیقی سفر تقریباً نصف صدی کے کینوس پر بکھرا ہوا ہے۔ ان پچاس ساٹھ برسوں کے ڈرامائی سفر میں انہوں نے اردو، ہندی، انگریزی اور چھتیس گڑھی زبان میں ڈرامے پیش کیے اور ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ میں نت نئے ریکارڈ قائم کر کے ہندوستان ہی نہیں بلکہ عالمی سطح پر اپنی خاص پہچان بنائی۔ ان کی تھیٹر سے متعلق کارکردگی اور ڈراما کے نظریات و رجحانات نے ہندوستان کی تھیٹر کی تحریک پر انمٹ نقوش چھوڑے ہیں۔ اپنے کیریر کے ان پچاس ساٹھ سالہ ادبی سفر میں انہوں نے نہ صرف ہندوستان کے مشہور کلاسیکی یعنی سنسکرت کے ڈراموں کو دوبارہ زندہ کیا بلکہ انگریزی کے چند ممتاز ڈراما نگاروں کے ڈراموں کو ہندوستانی روپ دے کر اسٹیج پر پیش کیا۔ اس کے علاوہ ہندوستان کے مشہور لوک کہانیوں اور مذہبی قصوں کو ڈرامے کی شکل دے کر اسے نہ صرف ہندوستان میں بلکہ امریکہ، یورپ اور ایشیا کے متعدد ممالک میں اسٹیج کیا۔ وہ دور جدید کے ان چند ڈراما نگاروں کی فہرست میں شامل ہیں جن کا نام بین الاقوامی شہرت کا حامل ہے، اگر عالمی سطح پر ڈرامے کے فروغ و ارتقاء اور ترویج کے لیے کام کرنے والی دس بین الاقوامی شخصیتوں کا بھی انتخاب کیا جائے تو بلا مبالغہ حبیب تنویر کی شخصیت اس میں

نمایاں نظر آئے گی۔ ہندوستان میں تو خیر حبیب تنویر میر کارواں ہیں ہی۔ ڈرامے کی دنیا میں ان کے مقام و مرتبے کا اندازہ مشہور ادیب "Polly Irvin" کی بین الاقوامی اشاعتی ادارہ "London to Bright Vision Role" سے شائع کردہ ایک کتاب "Directing for the Stage" کے مطالعے سے لگایا جاسکتا ہے جو ساری دنیا کے چنندہ ڈرامے کے ڈائریکٹروں پر مشتمل ہے۔ اس کی ایڈیٹر کی نگاہِ انتخاب عالمی سطح پر صرف بارہ ڈراما ڈائریکٹر پر پڑی۔ اس انتخاب میں ایشیا سے صرف حبیب تنویر کو شامل کیا گیا ہے۔ اقبال نیازی حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ:

"حبیب تنویر ایک ایسے واحد منفرد ڈراما نگار تھے جنہوں نے عام آدمی کو لیکر، عام آدمی کا ناٹک کیا، آدی باسیوں کی زبان میں، ان کے لَے و آہنگ میں، ان کی نفسیات کو سمجھتے ہوئے ان کے درمیان جاکر حبیب تنویر مسلسل ڈرامے کرتے رہے اور اپنی بات کہتے رہے۔"(40)

حبیب تنویر کو شعر و شاعری سے شغف اور ڈرامے سے دلچسپی بچپن ہی سے رہی ہے۔ وہ اسکول کی تعلیم کے دوران شاعری کرنا شروع کر دئے تھے۔ ان کا ایک گیت "نیل کمل کیا جانے" کے عنوان سے احمد ندیم قاسمی کی ادارت میں لاہور سے نکلنے والے رسالہ "ادب لطیف" میں شائع ہوا۔ اس نظم کے چھپنے سے ان کی خوداعتمادی میں زبردست اضافہ ہوا اور انہوں نے باقاعدہ طور پر شعر و شاعری کرنا شروع کر دی۔ ڈرامے کے شوق، فلموں سے جڑنے کی خواہش اور بحری فوج میں ملازمت حاصل کرنے کی غرض سے ۱۹۴۵ء میں ممبئی کا رخ کیا۔ ممبئی پہنچ کر حبیب تنویر نے اپنی ادبی زندگی کی ابتدا اردو رسالے کی صحافت سے کی۔ انہوں نے سب سے پہلے فلمی دنیا سے متعلق مشہور رسالہ "فلم انڈیا" میں معاون ایڈیٹر کی حیثیت سے صحافت کے میدان میں قدم رکھا۔ بامبے ہیرولڈ (Herold Bombay) نامی ایک انگریزی رسالے میں ایک انگریز تھا، اس نے حبیب تنویر کی صحافت کے معاملے میں نہ صرف حوصلہ افزائی کی بلکہ اس نے ان کو صحافت کی طرف متوجہ کیا۔ اس نے اپنے رسالے کے سنڈے ایڈیشن میں حبیب تنویر کا بیلے کے متعلق ایک مضمون پیچ کے صفحات پر تصویروں کے ساتھ بڑے نمایاں انداز میں شائع کیا۔ اس مضمون کے ذریعہ سے حبیب تنویر کا صحافت کے میدان میں آغاز ہوا اور ان کی ہمت اور حوصلہ افزائی بھی ہوئی۔ حبیب تنویر ممبئی میں بہت سارے رسالوں سے جڑے رہے اور ان میں برابر لکھتے رہے جس کا انھیں بہت ہی فائدہ ہوا پہلا تو یہ کہ وہ اپنے ہم آہنگ شعور کے بے باک طنزیہ تبصروں کی وجہ سے ممبئی کی فلمی دنیا میں ایک تبصرہ نگار اور

تنقید نگار کے طور پر مشہور و معروف ہو گئے دوسرے یہ کہ ان کی اداکاری کی صلاحیت کو مزید ترقی کرنے کا موقع ملا جو اب تک عوام کے سامنے کھل کر منظر عام پر نہیں آسکی تھی۔ صحافت اور فلمی مصروفیات کے باوجود حبیب تنویر ۱۹۴۶ء میں تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم "اپٹا"(Indian People's Theatre Association) سے منسلک ہو گئے۔ وہ ملک کے مختلف مقامات پر آل انڈیا مشاعروں میں سردار جعفری کے ساتھ شرکت کیا کرتے تھے، جو سامعین کے ذریعہ بہت پسند کی جاتی تھی۔ حبیب تنویر کی چھ غزلوں کا ایک مجموعہ پہلی بار "پی ڈبلیو اے" کا ترجمان رسالہ "نیا ادب" میں بیک وقت شائع ہوا۔ اس جریدے کے ایڈیٹر علی سردار جعفری تھے۔ ۱۹۴۸ء سے ۱۹۵۰ء تک جب "اپٹا" کے سینئر اراکین حکومت کے خلاف سازش رچنے کے سلسلے میں جیل چلے گئے تو اس دوران حبیب تنویر نے اس تنظیم کی سربراہی بھی کی۔

۱۹۴۲ء سے ۱۹۴۷ء کا دور ہندوستان کی آزادی کی جدوجہد کا فیصلہ کن دور تھا۔ ایک طرف تو ادیب، شاعر، مزدور اور عام طبقہ وغیرہ ملک کو آزاد کرانے کی بھرپور کوشش کر رہے تھے، تو دوسری طرف سیاست داں اور حکمراں طبقہ وطن کو بانٹنے کی سازشیں کر رہے تھے۔ پڑھے لکھے طبقوں کو بیدار کرنے کے لیے ادب میں ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک شروع ہو چکی تھی۔ اسی تحریک کی سوچ و فکر کو لے کر ۱۹۴۲ء میں کلکتہ میں اتپل دت اور شمبھو مترا وغیرہ جیسے سرگرم ڈراما نگاروں نے "اپٹا" کی تحریک شروع کی، جس میں تھیٹر کو تفریح کے ساتھ ساتھ بیداری اور سیاسی سماجی انقلاب کا آلہ بنانے کا فیصلہ کیا گیا۔ ممبئی بھی چوں کہ کلکتہ کی طرح ایک صنعتی شہر تھا، وہاں فلم کی وجہ سے پورے ہندوستان کے فنکار اور ادیب جمع تھے، اس لیے "اپٹا" کی تحریک نے بہت جلد وہاں جڑ پکڑ لی اور جو لوگ فلم میں کام کرنے کی تلاش میں تھے وہ تھیٹر کی طرف بھی رجوع ہوئے۔ ممبئی میں "اپٹا" کا قیام ۲۵ مئی ۱۹۴۳ء کو مرواڑی ہال کے اجلاس میں ہوا، اس کی صدارت پروفیسر ہیرین مکھرجی نے کی تھی۔ حبیب تنویر فکری اور نظریاتی اعتبار سے ترقی پسند تھے اس وجہ سے وہ تھیٹر کی اس ترقی پسند تحریک "اپٹا" سے وابستہ رہے۔ ان کی ڈراما نگاری کا باضابطہ تخلیقی آغاز ہی "اپٹا" کے لیے لکھے گئے پوسٹر پلے اور اسٹریٹ پلے سے ہوا۔ ان کا پہلا ڈراما "شانتی دوت کامگار" ایک اسٹریٹ پلے یک بابی نکڑ ناٹک تھا۔ جسے اس وقت کے مزدوروں کے حالات اور ان کے مسائل کو لے کر لکھا گیا تھا۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے کی تخلیق ۱۹۴۸ء میں ہندی زبان میں کی اور اسی سال اس کو "اپٹا" کے زیرِ سایہ ممبئی میں مل گیٹ پر یل کے باہر وہاں کے مزدوروں کے لیے اسٹیج کیا۔ اس سے مزدوروں کے مسائل کا حل ہو گئے اور اس

ڈرامے کی اہمیت اور اس کا وجود ختم ہو گیا۔ اردو زبان میں حبیب تنویر نے پہلا ڈراما ۱۹۴۹ء میں "جالی دار پردے" کے عنوان سے لکھا۔ یہ ڈراما روس کی مشہور کہانی "دی فیمینن ٹچ" (The Feminine Touch) سے ماخوذ ایک مختصر ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کو حبیب تنویر نے ۱۹۴۹ء میں ہی جے جے اسکول آف آرٹس کے لیے بھارتیہ ودیا بھون ممبئی میں پہلی بار اسٹیج کیا۔ اپٹا کے لیے پیش کیا جانے والا حبیب تنویر کا سب سے مشہور ڈراما "شطرنج کے مہرے" ہے۔ یہ ڈراما پریم چند کی مشہور کہانی "شطرنج کے کھلاڑی" پر مبنی ایک تین ایکٹ کا ڈراما ہے جسے انہوں نے ۱۹۵۰ء میں یوم پریم چند کے موقع پر حیدر آباد میں منعقد ایک سمینار میں دینا پاٹھک کی ہدایت کاری میں پیش کیا۔ بعد میں انہوں نے اس ڈرامے کو نیا تھیٹر کی جانب سے ۱۹۶۹ء میں جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر بھی پیش کیا گیا۔ ہندی تھیٹر کے نقاد جے دیو تنیجہ کے دستاویز کے مطابق حبیب تنویر نے ممبئی میں قیام کے دوران کل چھ ڈرامے اپٹا کے لیے اپنی ہدایت کاری میں پیش کیے جو مندرجہ ذیل ہیں:

"""میرا گاؤں" (کرشن چندر)، "جھاڑو" (حبیب تنویر)، "دنگا" (اپندر ناتھ اشک)، "دکن کی ایک رات" (وشوامتر عادل)، "شطرنج کے مہرے" (پریم چند) اور "شانتی دوت کامگار" (حبیب تنویر)۔" (41)

ممبئی میں قیام کے دوران حبیب تنویر نے "دکن کی ایک رات" اور "جادو کی کرسی" وغیرہ جیسے کچھ مشہور ڈراموں میں اداکاری بھی کی اور چند مشہور ڈراما نگاروں کے ڈرامے کو اپنی ہدایت کاری میں اسٹیج پر بھی پیش کیا لیکن جب "اپٹا" کے لوگوں میں نظریاتی اختلاف کے باعث انتشار پیدا ہو گیا اور اپٹا ختم ہو گئی تو "اپٹا" سے جڑے ادیبوں نے فلموں کی طرف رخ کیا۔ کئی فلموں میں کامیاب اداکاری کرنے کے باوجود فلموں میں اپنی خود مختاری نہ ہونے کی وجہ سے حبیب تنویر نے فلموں سے قطع تعلق کر لیا اور پورے طور پر اپنے آپ کو ڈراما لکھنے اور اسے اسٹیج کرنے کے لیے وقف کر دیا۔ دہلی میں ڈرامے کی فضا کو سازگار دیکھ کر اور بیگم زیدی اور پروفیسر محمد مجیب کی ایما پر حبیب تنویر نے ۱۹۵۰ء میں دہلی کا رخ کیا۔ دہلی پہنچ کر حبیب تنویر نے ڈرامے کی شروعات الیز ابیتھ گابا کے اسکول سے بچوں کے ڈرامے سے کی۔ اپنے ڈراما سفر کے شروعاتی دور میں بڑی سنجیدگی، ذمہ داری اور تخلیقی صلاحیت کے ساتھ بچوں سے متعلق کئی ڈرامے لکھے اور ان کی ہدایت کی۔ سب سے پہلے انہوں نے ۲۷ دسمبر ۱۹۵۳ء کو "گدھا" کے عنوان سے ایک یک بابی اردو ڈراما لکھ کر شیو نیکیتن اسکول کے لیے بچوں کے ساتھ اوپن ایئر تھیٹر دہلی میں اپنی ہدایت کاری میں کامیابی کے ساتھ اسٹیج کیا۔ یہ ڈراما مشہور لوک کہانی "جونپور کا قاضی" سے ماخوذ ہے۔ اس میں لوک کہانی کے ساتھ

ساتھ بچوں کی حکومت کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں اندرا گاندھی کے دونوں صاحب زادوں نے اداکاری کی تھی۔ اس وجہ سے جواہر لال نہرو نے بھی اس ڈرامے میں ناظر کی حیثیت سے شرکت کی تھی۔ بعد میں جب یہ ڈراما جامعہ ملیہ اسلامیہ کے اسٹیج پر پیش کیا گیا تو ڈاکٹر ذاکر حسین بھی ناظرین کی حیثیت سے اس ڈرامے کو دیکھنے میں موجود تھے۔ اسی سال فرید آباد کے اسکولی بچوں کے لیے حبیب تنویر نے اپنا مختصر ہندی ڈراما "کارتوس" فرید آباد کے قلعے میں اسٹیج کیا۔ یہ ایک تاریخی ڈراما ہے جس میں شاہ اودھ کے ایک سپاہی کی بہادری کی اہمیت، شجاعت اور دانشمندی کا خاکہ پیش کیا گیا ہے۔ ۱۹۵۴ء میں ہندوستانی تاریخ پر مشتمل اپنا دوسرا مختصر یک بابی ڈراما "پر مپرا" کو عام بول چال کی زبان میں تخلیق کر کے جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر وہیں کے بچوں کے لیے پیش کیا۔ اس ڈرامے میں حبیب تنویر نے بچوں کو ہندوستان کی تاریخ سے آگاہ کرانے کی کوشش کی ہے۔ جس میں انہوں نے آریوں کی آمد یعنی ویدک دور سے لے کر مہاتما گاندھی اور ملک کی تقسیم تک کے واقعات پیش کیے ہیں۔ ڈراما "پر مپرا" کے بعد حبیب تنویر نے مرزا فرحت اللہ بیگ کے مضمون "موسم کی کہانی" کو ڈرامے کی شکل دے کر "ہر موسم کا کھیل" کے نام سے بچوں کے لیے پیش کیا۔ یہ ایک مختصر یک بابی ڈراما تھا جسے انہوں نے بچوں کے لیے جامعہ ملیہ میں اسٹیج کیا تھا۔ اسی دوران جامعہ کے ہی بچوں کے لیے حبیب تنویر نے ایک اور مختصر ڈراما "آگ کی گیند" لکھا جو بچوں کی جغرافیائی معلومات میں اضافہ کرنے کی غرض سے لکھا گیا تھا، اس ڈرامے میں ڈرامے کے فنّی لوازمات کا پورا پورا خیال رکھتے ہوئے کرداروں کے نام الف، ب، ج کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ ۱۹۵۴ء میں ہی جامعہ کے بچوں کے لیے حبیب تنویر نے ایک ڈراما "چاندی کا چمچہ" پیش کیا۔ یہ ایک سنگین موضوع پر لکھا گیا حقیقت پسند مزاحیہ ڈراما تھا۔ اس ڈرامے میں انہوں نے بڑے تفریحی انداز میں صفائی اور صحت کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ اس کے بعد حبیب تنویر نے بچوں کے لیے ایک مختصر یک بابی ڈراما "دودھ کا گلاس" تخلیق کر کے آل انڈیا ریڈیو دہلی سے نشر کیا۔ اس میں انہوں نے بچوں کو دودھ سے ہونے والے فوائد کے بارے میں بتایا ہے اور دودھ میں پائے جانے والے مختلف اجزاء کو متفرق کردار کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ بچوں سے متعلق حبیب تنویر نے دو ڈرامے "گلیلی گلیلیو" اور "چراغ سے چراغ جلتا ہے" سنسکرت تھیٹر کی روایات کو سامنے رکھ کر لکھا ہے۔ پہلا ڈراما اسٹیج پیشکش سے متعلق ایک تجربہ تھا جسے نٹی اور سوتر دھار کے کردار کے حوالے سے پیش کیا گیا تھا اور دوسرا گاندھی جی کی زندگی کے ایک واقعے سے متعلق تھا۔ وانی پبلیکیشن نئی دہلی نے حبیب تنویر کے مختلف نظم و نسق و اسٹائل کے ان پانچ تحریکی بچوں کے ڈراموں کا انتخاب کر کے پنچ رنگی کے

عنوان سے ایک ساتھ کتابی شکل دے کر ان کی وفات سے کچھ دنوں پہلے شائع کیا جس میں انہوں نے حبیب تنوؔیر کے "کارتوس"، "چاندی کا چمچہ"، "آگ کی گیند"، "پر میرا" اور "دودھ کا گلاس" جیسے بچوں کے ڈراموں کو شامل کیا ہے۔

حبیب تنوؔیر نے اپنے دوست اطہر پرویز کی فرمائش پر مارچ ۱۹۵۴ء میں پہلی بار یک بابی ڈرامے کی حیثیت سے اپنا مایہ ناز ڈراما "آگرہ بازار" انجمن ترقی پسند مصنفین جامعہ ملیہ کی طرف سے یوم نظیر کے موقع پر جامعہ کے اسٹیج پر وہاں کے طلبہ اور اساتذہ کے لیے پیش کیا۔ اس ڈرامے میں بیک وقت کل ۷۵ آدمیوں نے حصہ لیا جس میں جامعہ کے اساتذہ، طلبہ اور اوکھلا گاؤں کے کچھ لوگ بھی شامل تھے۔ یہ ڈراما اٹھارویں صدی کے شاعر نظیر اکبر آبادی کی نظموں پر مشتمل ایک نیم تاریخی اور نیم سیاسی ڈراما ہے۔ جس میں اس دور کی ادبی، سیاسی، سماجی اور معاشی صورت حال کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈراما "آگرہ بازار" سے اردو میں جدید ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اس ڈرامے میں بریخت کی جدید ایپک تھیٹر اور ہندوستان کے کلاسیکی تکنیک کو ملا کر پیش کر ایک نئی تکنیک کو جنم دیا ہے۔ یہ ڈراما ایک نکڑ ناٹک نہیں ہے لیکن یہ کسی اسٹیج کا محتاج بھی نہیں اس میں ڈرامے کے تمام فنّی لوازمات کا پورا پورا خیال رکھا گیا ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اس ڈرامے کو قدسیہ زیدی اور دوسرے ڈرامانگاروں کی تجاویز پر نئی دہلی کے اسٹرن کورٹ تھیٹر میں بھی اسٹیج کیا۔ اس کے بعد انیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں جب ہندوستان میں بنیادی تھیٹر کا نعرہ بلند ہوا تو آگرہ بازار ایک بار پھر سے منظرِ عام پر آیا۔ اس بار حبیب تنوؔیر نے اس میں کچھ قصوں اور نظموں کا اضافہ کر کے اسے دو ایکٹ کا بنا کر کے اسے اسٹیج پر پیش کیا۔ ۱۹۷۷ء میں حبیب تنوؔیر نے آگرہ بازار کو دوبارہ اسٹیج کیا اور ۱۹۸۹ء میں جب حبیب تنوؔیر کو ساہتیہ اکادمی کے ایوارڈ سے نوازا جا رہا تھا تو اکادمی کے ممبران کی جانب سے حبیب تنوؔیر کو ایک بار پھر سے آگرہ بازار پیش کرنے کے لیے کہا گیا تو حبیب تنوؔیر نے ایک بار پھر سے چھتیس گڑھی اداکاروں کے ساتھ اسے اسٹیج پر پیش کیا۔ حبیب تنوؔیر کا ڈراما "آگرہ بازار" کے بارے میں اقبال نیازی لکھتے ہیں کہ:

> "آگرہ بازار میں جتنے موضوعات کو حبیب تنوؔیر نے ہاتھ لگایا ہے وہ سب کے سب بھرپور سماجی معنویت کے حامل ہیں۔ اس میں انسانی زندگی کے تضاد کی تصویریں ہمیں نظر آتی ہیں اس میں ہمیں حبیب تنوؔیر کی سماجی بیداری، social commitment اور انسانی فطرت اور مزاج شناسی کا پتہ چلتا ہے۔"(42)

۱۹۵۵ء میں حبیب تنویر نے مولیئر کا مشہور ڈراما "دی برزوا جنٹل مین" سے ماخوذ ڈراما "مرزا شہرت بیگ" جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر اردو زبان میں لکھ کر پیش کیا۔ اس میں انہوں نے حیدر آبادی اردو کی زبان استعمال کی تھی لیکن جب بعد میں اسی ڈرامے کو چھتیس گڑھی میں ترجمہ کر کے نیا تھیٹر کے لیے پیش کیا تو اس ڈرامے کا عنوان "لالہ شہرت رائے" کر دیا اور مرکزی کردار مرزا شہرت بیگ جو خالص اردو میں مکالمے ادا کرتے تھے وہ اب لالہ شہرت رائے ہو گئے اور چھتیس گڑھی زبان میں مکالمے ادا کرنے لگے۔ اسی سال انہوں نے دوستوں کی کہانی سے ماخوذ مختصر ڈراما "خودکشی" اردو زبان میں لکھ کر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ڈراما اسٹیج پر پیش کیا۔

۱۹۵۵ء میں حبیب تنویر نے اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیے یورپ کا سفر کیا وہاں سے واپس آکر وہ قدسیہ زیدی کے قائم کردہ تھیٹر "ہندوستانی تھیٹر" سے جڑ گئے۔ ہندوستانی تھیٹر دراصل ایک جدید طرز کا آزاد ہندوستان کا سب سے پہلا قائم شدہ تھیٹر تھا جس کا قیام ۱۹۵۵ء میں دہلی میں ہوا۔ اس کی پہلی ہدایت کار حبیب تنویر کی شریک حیات مونیکا مشرا تھیں۔ جنھوں نے قدسیہ زیدی کے کئی ڈراموں کو اپنی ہدایت کاری میں پیش کیا تھا۔ حبیب تنویر نے سنسکرت کے شاہکار کلاسیکل ڈراموں کو عصر حاضر کے مسائل سے جوڑ کر اسے چھتیس گڑھی قبائلی اداکاروں کے ساتھ سادگی بھرے انداز میں پیش کیا۔ سب سے پہلے انہوں نے "ہندوستانی تھیٹر" کے بینر تلے سنسکرت کے مشہور ڈراما نگار شودرک کا ڈراما "مرچھ کٹکم" کو اپنی ہدایت کاری میں "مٹی کی گاڑی" کے عنوان سے ۱۹۵۸ء میں اسٹیج پر پیش کیا۔ اس ڈرامے کو پیش کرنے کا خیال ان کے ذہن میں بچپن سے پرورش پاتا رہا، اس ڈرامے میں حبیب تنویر نے سب سے پہلے چھتیس گڑھی قبائلی اداکاروں کے ساتھ کام کیا تھا۔ انہوں نے اس ڈرامے کو چھتیس گڑھ کی ایک خاص قسم کی ناچا شیلی میں اسٹیج پر پیش کیا اور اسے نئی نوٹنکی کا نام دیا۔ جس سے شدت پسندوں نے ان پر طنزیہ جملے کسے لیکن بعض ادیبوں نے ان کے اس فن کو سراہا اور جو عوام میں خوب مقبول بھی ہوا۔ ۱۹۷۷ء میں حبیب تنویر نے "مٹی کی گاڑی" کو دوبارہ چھتیس گڑھی زبان اور اسٹائل میں وہیں کے قبائلی اداکاروں کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا۔ ڈرامے کا قصہ اور ڈھانچہ دونوں عوامی زندگی کے بے حد قریب ہے۔ اس کے کرداروں میں سماج کے عام اور نچلے طبقے کے چور اچکے، جواری، شرابی اور بدمعاش شامل ہیں۔ یہ ڈراما ایک انتظامیہ مخالف ڈراما ہے جس میں انتظامیہ کی برائیوں اور بدعنوانیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈراما "مٹی کی گاڑی" کے سلسلے میں اظہار خیال کرتے ہوئے حبیب تنویر لکھتے ہیں کہ:

"اس ناٹک کی اپنی زمین سے وابستگی، اپنی مٹی کی خوشبو، اس کی حاضر جوابی اور عصری تقاضوں کے اظہار کے ساتھ ساتھ اس کے اسٹیج لیکن سیدھے سادے فارم نے مجھے بے حد متاثر کیا اور وہ میرا ماڈل بنا۔" (43)

ڈراما "مٹی کی گاڑی" کی کامیاب پیشکش کے بعد بیگم قدسیہ زیدی "مدراراکشش" ڈراما ہندوستانی تھیٹر کے ذریعے حبیب تنویر کی ہدایت کاری میں پیش کرنا چاہتی تھیں۔ لیکن یہ ایک سیاسی اور پیچیدہ ڈراما ہونے کی وجہ سے حبیب تنویر کو چار، پانچ سال کے وقت کی درکار تھی لیکن جب چھتیس گڑھی اداکاروں کو لے کر حبیب تنویر اور قدسیہ زیدی میں اختلاف ہوا تو حبیب تنویر نے مونیکا مشرا کے ساتھ ملکر دہلی میں ۱۹۵۹ء میں گیراج تھیٹر کے نام سے ایک تھیٹر کا قیام کیا اور سگمنڈ مارس کی کہانی پر مبنی ڈراما "سات پیسے کا کھیل" کو اپنی اور مونیکا مشرا کی ہدایت کاری میں پیش کیا۔ یہ تھیٹر بعد میں "نیا تھیٹر" کے نام سے ایک رجسٹرڈ تھیٹر بن گیا۔ "نیا تھیٹر" کے قیام کے دوران حبیب تنویر نے کئی مشہور ڈراما نگاروں کے ڈرامے کو اپنی ہدایت کاری میں "نیا تھیٹر" کے لیے پیش کیے۔ سب سے پہلے انہوں نے اردو کے مشہور ڈراما نگار آغا حشر کاشمیری کا ڈراما "رستم و سہراب" کو اپنی ہدایت کاری میں پیش کیا۔ اس کے بعد ایک انگریزی ڈرامے سے ماخوذ ڈراما "پھانسی" اور چیخوف کے ایک ڈرامے کا ترجمہ کر کے "تمباکو کے نقصانات" کے عنوان سے ترجمہ کر کے اردو زبان میں "نیا تھیٹر" کے لیے سپرو ہاؤس دہلی میں اسٹیج کیا۔

ڈراما "مٹی کی گاڑی" کے بعد حبیب تنویر نے سنسکرت کے چار اور ڈرامے "مدراراکشش"، "اتر رام کا چرتر" "بھگوت اجّکم" اور "دریودھن" کو اپنی ہدایت کاری میں پیش کیا۔ "مدراراکشش" کو حبیب تنویر نے "نیا تھیٹر" کے قیام کے پانچ سال بعد ۱۹۶۴ء میں اپنی ہدایت میں پیش کیا۔ یہ ڈراما سنسکرت کے مشہور ڈراما نگار وشاکھادت کے سب سے مقبول ڈراما "مدراراکشش" کا اردو ترجمہ ہے۔ جو چندر گپت کے ایک درباری قصے سے متعلق اچھی ریاست کی تعمیر کے سیاسی دوغلے پن پر لکھا گیا ہے۔ اس کا پلاٹ جاسوسی اور سیاسی داؤپیچ کی سازشوں پر مشتمل ہے جو پرانے قانون کو توڑ کر اس پر نئے قانون بنانے کی حمایت کرتا ہے۔ اس ڈرامے کو حبیب تنویر نے انگریزی میں ترجمہ کر کے "دی سیکنٹ رنگ" کے نام سے ۱۹۶۸ء میں سینٹ اسٹیفن کالج کے گروپ کے لیے دہلی کے آئی فیکس ہال میں اسٹیج کیا۔ بعد میں اسی ڈرامے کو حبیب تنویر نے ۱۹۹۶ء میں چھتیس گڑھی زبان میں ترجمہ کر کے نیا تھیٹر کی جانب سے چھتیس گڑھی اداکاروں کے ساتھ اجین کے کالی داس سمارہ ایڈیٹوریم میں اسٹیج کیا۔ ۱۹۷۸ء میں حبیب تنویر بھاس کے تین ڈرامے "پنچ راترم"، "دوت واکیم" اور "ارو بھنگم" کو ایک ساتھ ملا کر "اتر رام کا چرتر" کے نام سے پیش کیا۔ اس

ڈرامے میں موجودہ دور کے حالات اور سیاسی مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ مہندر وِکرم کے سنسکرت ڈراما" بھگوت اجّکم" کو ترجمہ کر کے حبیب تنویر نے ۱۹۷۷ء میں رائے پور کی ایک ورک شاپ میں راج ببر، نادرہ ببر اور عرفان عسکری جیسے اداکاروں کے ساتھ نیا تھیٹر کی جانب سے روی شنکر یونیورسٹی رائے پور میں ہندی زبان میں پیش کیا۔ اس کے علاوہ بھاس کے تین اور سنسکرت ڈرامے اُرو بھنگم، کرن مارم اور دُتواکیم کو حبیب تنویر نے "دُریودھن" کے نام سے نیا تھیٹر کے لیے چھتیس گڑھی زبان میں ۱۹۸۰ء میں کمانی ہال دہلی میں اپنی ہدایت میں پیش کیا۔ سنسکرت ڈرامے کو آج کے دور میں پیش کرنے کے سلسلے میں حبیب تنویر لکھتے ہیں کہ:

"سنسکرت کے ڈرامے مِرچھ کٹکم، مدراراکشش یا اُتر رام کا چرت جو میں کر چکا ہوں ان میں اگر آج کے سماجی مسائل کی جھلک نہ ملتی تو میں انھیں نہیں کر پاتا۔ یہی حال آج بھی ہے۔ کوئی حساس، باشعور آدمی عصر حاضر کی ننگی سچائیوں کی طرف سے کیسے منھ موڑ سکتا ہے؟ لوک شیلی اپنے آپ میں قطعی اہم نہیں ہے جب تک کہ اس میں سماجی بیداری اور انسانی شعور کی کارفرمائی نہ ہو۔"(44)

۱۹۶۱ء سے ۱۹۶۸ء تک حببب تنویر نے انگریزی کے سات ڈراموں کو اپنی ہدایتکاری میں مختلف یونیورسٹیوں، کالجوں اور ڈراما ورک شاپ میں اسٹیج کیا۔ سب سے پہلے برتولت بریخت کا مشہور ڈراما" دی گڈ وومین آف سیتزوان" پچ مڑہی، مدھیہ پردیش میں کالج کے اساتذہ کے ایک ورک شاپ میں ۱۹۶۱ء میں پیش کیا۔ بعد میں اسی ڈرامے کو چھتیس گڑھی زبان میں ترجمہ کر کے "شاجاپور کی شانتی بائی" کے نام سے ۱۹۷۸ء میں نیا تھیٹر کے لیے اسٹیج کیا۔ ۱۹۶۱ء میں ہی دو اور انگریزی ڈرامے "دی ٹیمنگ آف دی شریو"(ولیئم شیکسپیئر) کو یونیٹی تھیٹر دہلی کے لیے اور "دی اِمپورٹینس آف بیئنگ ارینسٹ"(آسکر وائلڈ) کو لیڈی اِرون کالج اور سینٹ اسٹیفن کالج کے اسٹاف اور بچوں کے لیے دہلی کے لیڈی اِرون کالج کے بچوں کے لیے پیش کیا۔ حبیب تنویر نے گولڈونی کے انگریزی ڈراما" دی سرونٹ آف ٹو ماسٹرز" کو ۱۹۶۴ء میں دہلی کی وومن پالی ٹکنک کے لیے اسی کے آڈیٹوریم میں پیش کیا اور اسی سال گارشیالورکا کے انگریزی ڈراما" سی شو میکرز پروڈیجئس وائف" کو میسور کے ایک کالج کی ڈراما ورک شاپ میں کالج کے اساتذہ کے لیے پیش کیا۔ اس کے علاوہ حبیب تنویر نے ۱۹۶۷ء میں آسکر وائلڈ کا ڈراما" لیڈی ونڈ میئرز فین" کو انگریزی میں دہلی لیڈی اِرون کالج کے لیے اسٹیج کیا۔ ۱۹۹۵ء میں حبیب تنویر نے امریکا کے شہر شکاگو میں انگریزی زبان میں ایک ڈراما "اے بروکن برج" کو اپنی ہدایت میں ایک چرچ کے باہر پیش کیا۔

حبیب تنویر نے جس طرح یوم نظیر کے موقع پر ڈراما" آگرہ بازار" اور یوم پریم چند پر "شطرنج کے مہرے" جیسے ڈرامے کی تخلیق کی اسی طرح انہوں نے ۱۹۶۹ء میں غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر غالب کی زندگی کے نشیب و فراز پر مبنی ڈراما"میرے بعد" کو نیا تھیٹر کی جانب سے آئی فیکس ہال دہلی میں اسٹیج کیا۔ اس ڈرامے میں غالب کی زندگی، معاشی تنگی، ہم عصر شعراء سے معرکہ آرائی اور وظیفے کی بحالی کے لیے کیے گئے مختلف سفر جیسے بہت سے واقعات کو پیش کیا گیا ہے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں خود غالب کا کردار ادا کیا تھا۔ ڈرامے کی زبان خالص اردو ہے جس کے لیے انہوں نے غالب کے خطوط کی زبان کے ساتھ ساتھ پنڈت رتن ناتھ سرشار کی زبان استعمال کی ہے۔ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۷۴ء کے دوران حبیب تنویر نے ڈرامے سے متعلق مغرب کی جدید تکنیک کے ساتھ ہندوستان کی قدیم کلاسیکی مذہبی قصوں، چھتیس گڑھی ناچا کرداروں، زبان اور تہذیب وثقافت کو لے کر بہت سارے تجربے کیے۔ ۱۹۷۰ء میں حبیب تنویر نے ہندی زبان میں ایک نکڑ ناٹک "کشتیہ کا چپراسی" اور پونارام نشاد کی پنڈوانی پر مبنی ڈراما" ارجن سارتھی" نیا تھیٹر کی جانب سے چھتیس گڑھی زبان میں دہلی کے آئی فیکس ہال میں اپنی ہدایت کاری میں اسٹیج کیا۔ ڈراما" ارجن سارتھی" کو انہوں نے کافی محنت سے پنڈوانی پر کام کرنے کے بعد راج گوپال آچاریہ کی مختصر مہابھارت سے استفادہ کرکے اس کو ڈرامے کی شکل میں تیار کیا تھا۔ اسی دوران حبیب تنویر نے کشتیہ کا چپراسی اور ارجن سارتھی کے ساتھ شیو اور پاروتی کے قصے پر مبنی ایک مختصر ڈراما" گورا گوری" پیش کیا۔ اس ڈرامے کو پنڈوانی یعنی پانڈوں کی کتھا میں اسے فوری کامیابی حاصل ہوئی۔ اسی وجہ سے ۱۹۷۴ء میں اوپن ایئر تھیٹر قرول باغ میں منعقد ایک ورک شاپ پروڈکشن میں حبیب تنویر کو پنڈوانی یعنی پانڈو کے قصے پر مبنی پورے مہابھارت کو پیش کرنے کا موقع ملا۔

۱۹۶۷ء میں ہونے والے پانچویں جنرل عام لوک سبھا الیکشن میں جب کانگریس پارٹی دو حصوں تقسیم ہوگئی تو دوسرے سیکولر لوگوں کی طرح حبیب تنویر نے بھی اندرا گاندھی کا ساتھ دیا اور ان کی پارٹی کو فتح دلانے کے لیے چھتیس گڑھی اداکاروں کے ساتھ نیا تھیٹر کی جانب سے ایک ڈراما" اندرا لوک سبھا" تخلیق کیا۔ یہ ڈراما ایک نکڑ ناٹک تھا جسے انہوں نے ایک ٹرک پر تیار کیے گئے موومنٹ تھیٹر کے ذریعے چاندنی چوک دہلی میں پیش کیا۔ اس انتخابی الیکشن میں جب اندرا گاندھی فتح ہوکر وزیر اعظم بن گئیں تو انہوں نے حبیب تنویر کو راجیہ سبھا کا رکن نامزد کیا۔ راجیہ سبھا کا رکن ہوجانے کے بعد انھیں حکومت کی جانب سے بہت سے گرانٹ اور وظیفے ملے جن سے ان کا اپنا قائم کردہ تھیٹر

”نیا تھیٹر“ کو پیشہ ورانہ تھیٹر بنانے کا خواب شرمندہ تعبیر ہوا۔ حبیب نے اسی دوران ہندی میں ایک ڈراما ”سوتر دھار“ لکھ کر گاندھی میموریل ہال دہلی میں اسٹیج کیا۔ انہوں نے اپنے کچھ ڈراموں کے قصوں کا بنیادی ماخذ خصوصاً تھیٹر کی زبانی یا زیادہ تر سنی سنائی روایات سے حاصل کیا ہے۔ راجا چمپا اور چار بھائی، بہادر کلارن اور ہرما کی امر کہانی وغیرہ ایسے ڈرامے ہیں جو علاقائی قصوں، خاص کر چھتیس گڑھ میں مشہور لوک کتھاؤں، کہانیوں یا روزمرّہ کی زندگی سے جڑے ہوئے ہیں۔ ڈراما ”راجا چمپا اور چار بھائی“ چھتیس گڑھ اور اس کے ادوار میں مشہور لوک کتھا پر مشتمل ایک خالص اردو ڈراما ہے، اس ڈرامے کو حبیب تنویر نے نیا تھٹر کے لیے دہلی کے کمانی ہال میں اسٹیج کیا۔ حبیب تنویر نے چھتیس گڑھ کے قبائلی علاقے بستر میں جنسی بے راہ روی کے غیر متوقع پلاٹ پر مشتمل مشہور ڈراما ”بہادر کلارن“ کو نیا تھیٹر کی جانب سے ۱۹۷۸ء میں آئی فیکس آڈیٹوریم دہلی میں پہلی بار پیش کیا۔ اس کا عنوان بریخت کے ڈرامے ”مدر کریج“ کی طرز پر رکھا۔ اس ڈرامے میں طبقۂ اشرافیہ کی مخالفت کرتے ہوئے ایک سے زیادہ شادیاں کرنے کے نقصانات کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈراما ”ہرما کی امر کہانی“ روزمرہ سے جڑے ہوئے واقعات پر مشتمل ایک ہندی ڈراما ہے جسے حبیب تنویر نے چھتیس گڑھی اداکاروں کے ساتھ ریلوے آڈیٹوریم بلاس پور میں پہلی بار پیش کیا۔ اس ڈرامے میں چھتیس گڑھ کی ایک کلاسیکی لوک ثقافت کے ذریعہ سے انہوں نے قبائلوں کی زندگی میں آزادی کے بعد جاگیر دارانہ نظام کے رجحان اور جمہوریت کے تصادم کو اجاگر کیا ہے۔ قبائلوں کی ترقی کے بیچ جو مشکلیں اور پریشانیاں سامنے آتی ہیں انھیں بنیاد بنا کر آزاد ہندوستان کی سیاست میں جابر حکمرانوں اور افسروں کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی مفاد کے ساتھ ہی ان کے مذہبی مفاد کو دکھایا ہے۔ اس ڈرامے سے متعلق مہاویر اگروال لکھتے ہیں کہ:

> ”ہرما کی امر کہانی ایک المیہ ڈراما ہے۔ اس میں قبائلوں (آدیباسیوں) کی زندگی کے سماجی پہلو کو پیش کیا گیا ہے۔ خراب سیاست کے داؤپیچ اور دفتری تاناشاہی کے سرکاری نظام پر حملہ ہے۔ ڈراما کی تکنیک میں پنہاں بغاوت کی رفتار نے سڑک کی ترقی کے نام پر زیادہ تیکھا پن پیدا کیا ہے۔“(45)

۱۹۷۳ء میں حبیب تنویر نے رائے پور میں ایک مہینے کا ایک ورک شاپ کیا۔ اس ورک شاپ میں انہوں نے ڈرامے سے متعلق لکچر کے ساتھ ساتھ کئی چھوٹے قصوں کو ملا کر ڈرامے کے روپ میں پیش کیا۔ ان کا مشہور ڈراما ”گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد“ رائے پور کی اسی ورک شاپ کا نتیجہ ہے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے کو ۱۹۷۳ء میں موتی باغ مدھیہ پردیش میں نیا تھیٹر کی طرف سے اسٹیج کیا۔ اس ڈرامے میں پہلی بار لوک ناٹیہ شیلی میں

ڈراما پیش کرنے کا خاص انداز سامنے آیا۔ ڈرامے کی تکنیک سے ڈرامے میں من گھڑت مکالمہ کہنے کا طریقہ پہلی بار اپنایا گیا۔ یہ ڈراما چھتیس گڑھی زبان اور وہیں کی ایک مذہبی تقریب ''چھیر اچھیری'' پر مشتمل ہے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے کو چھتیس گڑھ کی تین ناچا کامیڈی کو ملا کر ایک بڑے طربیہ ڈرامے کی شکل میں تیار کیا تھا۔ یہ ڈراما سماج کی عدم مساوات اور دیہی زندگی کی برائیوں پر طنز کرتا ہے۔ مذہبی تقریب پر مبنی یہ ڈراما چھتیس گڑھی زبان، قصے اور اداکاروں کو لے کر ایک تجربے کے طور پر کیا تھا۔ ڈرامے کا یہ تجربہ بہت ہی کامیاب رہا کیوں کہ اسی کی بنا پر ان کے عالمی ایوارڈ یافتہ ڈراما ''چرنداس چور'' کے لیے راہ ہموار ہو سکی، اس لیے یہ ڈراما ان کی ادبی زندگی کے سفر میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈراما ''گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد'' سے متعلق حبیب تنویر لکھتے ہیں کہ:

''جہاں جہاں میرے شعور میں، میری واقفیت میں بہتری آئی ہے، جہاں مجھے لگتا ہے کہ میں نے کوئی نئی چیز دی ہے، اسے میں اہمیت دیتا ہوں۔ اس حساب سے پہلی منزل تھی ''آگرہ بازار'' اور ''گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد'' دوسری۔ بہت بڑی منزل ''چرنداس چور'' سے بھی زیادہ بڑی۔ یہ میری زندگی کا پہلا موڑ تھا جہاں میں نے وہ سمت پکڑی جو آگے چل کر میری سمت بن گئی، جس خاصیت کی وجہ سے آج میں اپنے ملک اور بیرون ملک میں جانا جاتا ہوں۔''(46)

حبیب تنویر نے ہندی کے مشہور کہانی کار وجے دان دیتھا کی فوک کہانیوں پر مشتمل چار کہانیوں کو ڈراموں کی شکل میں ڈھال کر نیا تھیٹر اور اُکم راج کے اداکاروں کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا۔ سب سے پہلے انھوں نے ۱۹۷۴ء میں وجے دان دیتھا کی کہانی ''ٹھاکر پرتپال'' کو ڈرامے کی شکل میں تیار کر کے راجستھانی زبان میں وہیں کے اداکاروں کے ساتھ پیش کیا۔ اسی سال ''سچائی کی بساط'' کے عنوان سے ایک ڈراما لورنڈا راجستھان میں اسٹیج کیا جو ایک راجستھانی لوک کتھا اور زبان پر مشتمل ہے۔ ۱۹۷۴ء حبیب تنویر نے وجے دان دیتھا کی ایک ہندی کہانی سے ماخوذ عالمی ایوارڈ یافتہ ڈراما ''چرنداس چور'' کو نیا تھیٹر کی جانب سے چھتیس گڑھی زبان میں پیش کیا۔ جس نے اپنی تازگی، ندرت اور دلچسپ و پرکشش پیشکش سے پورے ملک ہی نہیں بلکہ دنیا بھر میں تہلکہ مچا دیا۔ یہ ڈراما ایک راجستھانی لوک ثقافتی قصے پر مشتمل ہے۔ پہلے اسے حبیب تنویر نے ایک ''چور چور'' کے نام سے ایک ورک شاپ میں پیش کیا تھا۔ یہ ڈراما بنیادی طور پر ایک چھتیس گڑھی ڈراما ہے لیکن بعد میں اسے انگریزی اور عام بول چال کی زبان میں ترجمہ کر کے اسٹیج کیا گیا۔ یہ ڈراما سچ کے بارے میں ہے جو لوگوں کو ہمیشہ سچ بولنے کی تلقین کرتا ہے، اس کے ساتھ ہی یہ ایک انتظامیہ

مخالف ڈراما بھی ہے جو انتظامیہ کی بدعنوانیوں اور کھوکھلے پن کو اجاگر کرتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ "چرنداس چور" جیسا انتظامیہ مخالف ڈراما حبیب تنویر نے راجیہ سبھا کی رکنیت حاصل کرکے کیا تھا۔ ڈراما "چرنداس چور" کو حبیب تنویر نے ۱۹۷۵ء میں نیا تھیٹر کے لیے دہلی کے کمانی ہال میں اپنی ہی ہدایت کاری میں اسٹیج کیا تھا۔ اسی سال ہندی فلم کے مشہور ڈائریکٹر شیام نے اس ڈرامے پر بچوں کے لیے فلم بھی بنائی لیکن فلم کو وہ کامیابی نہ حاصل ہوئی جو ڈرامے کے حصے میں آئی۔ ڈراما "چرنداس چور" کے سلسلے میں اقبال نیازی لکھتے ہیں کہ:

> "گزشتہ کئی برسوں میں جس "ٹوٹل تھیٹر" کی بات بار بار کی جارہی ہے اور جس کی ضرورت اور اہمیت پر فکر انگیز مقالے لکھے گئے، بھاشن ہوئے اور بہت اصرار کیا جارہا ہے، چرنداس چور اس Total Theatre کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس ڈراما کی ایک اور اہم خوبی یہ بھی ہے کہ حبیب تنویر نے اس پیشکش کے ذریعے ایک بہت ہی آسان اور موثر راستہ سجھادیا ہے کہ کس طرح ایک خالص لوک کہانی کو بالکل نیا روپ دے کر، عصر حاضر سے جوڑ کر Contemporary Relevance کے ساتھ کس خوبی سے پیش کیا جاسکتا ہے اور حبیب تنویر کی اس کوشش نے بعد میں کئی ڈرامانگاروں کی رہنمائی کی اور وہ بھی اس راہ پر چل پڑے۔"(47)

۱۹۷۴ء میں حبیب تنویر نے بھلائی میں ایک ورک شاپ میں حصہ لیا۔ اس ورک شاپ میں انہوں نے لوک کہانیوں پر مبنی چار مختصر ڈرامے "چارنائی"، "گنگاجمنا"، "ٹھگ جگ" اور "بھینسا تھوتھلا" کو بھلائی کی فوک تھیٹر کی ورک شاپ کے لیے اسٹیج کیا۔ اردو، ہندی، انگریزی اور چھتیس گڑھی کے علاوہ حبیب تنویر نے راجستھانی، ہریانوی اور اڑیہ زبان میں کئی ڈرامے پیش کیے۔ راجستھانی زبان میں تو وجے دان دیتھا کی کہانی "ٹھاکر پریت پال سنگھ" کو ڈرامے کے روپ میں تیار کرکے پیش کیا اور وجے دان دیتھا کی ہی ایک فوک کہانی سے ماخوذ ایک نکڑ ناٹک "دیوی کا وردان" ۱۹۸۰ء میں چھتیس گڑھی زبان میں وسنت وہار دہلی میں پیش کیا۔ لکشمی چند کے لوک قصوں پر مبنی ہریانوی زبان میں ایک ڈراما "شاہی لکڑہارا" اور امیر وواٹزیشن کے ذریعہ ہریانوی میں تیار کردہ ڈراما "جانی چور" کو حبیب تنویر نے نیا تھیٹر کی جانب سے ورک شاپ کے لیے سونی پت ہریانہ ۱۹۷۶ء میں اسٹیج کیا۔ اس کے علاوہ انہوں نے اڑیہ زبان میں دو ڈرامے "پرہلاد ناٹک" اور "بھارت لیلا" کو اڑیسہ کی ایک فوک تھیٹر ورک شاپ میں ۱۹۷۷ء میں اسٹیج پر پیش کیا۔ اسی

سال چھتیس گڑھی فوک بیلے "لورک چندا" پر مبنی ڈراما "چندینی" کو چھتیس گڑھی میں بیر سرائے دہلی کی ایک فوک ورک شاپ میں پیش کیا۔

حبیب تنویر نے طبع زاد ڈرامے کے علاوہ انگریزی کے چند مشہور ڈراما نگاروں کے ڈراموں کا ترجمہ، ماخذ اور دوسرے ڈراما نگاروں کے ترجمہ کیے ہوئے ڈرامے کو اپنی ہدایت کاری میں اسٹیج پر پیش کیا۔ سب سے پہلے انہوں نے ۱۹۷۸ء میں برتولت بریخت کا مشہور ڈراما "دی گڈ وومین آف سینتزوان" (سینتزوان کی نیک خاتون) کو "شاجاپور کی شانتی بائی" کے نام سے چھتیس گڑھی زبان میں ترجمہ کرکے نیا تھیٹر کے لیے تروینی کلاسنگم دہلی میں پیش کیا۔ اس ڈرامے میں اس بات پر زور دیا ہے کہ ایک بری سوسائٹی میں رہ کر کوئی بھی انسان کوشش کے باوجود نیک نہیں رہ سکتا۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے، اس کا آغاز پرلوک سے ہوتا ہے اس کے بعد ڈرامے کے متن اور اس کے مناظر کا سلسلہ شروع ہوتا ہے اور آخر میں اپی لوک گیت ہے۔ ۱۹۸۵ء میں حبیب تنویر نے گوگول کے ڈرامے "گورنمنٹ انسپکٹر" سے ماخوذ بلراج ساہنی کے ڈراما "شاہ بادشاہ" کو آئی آئی ٹی دہلی کے آڈیٹوریم اور ۱۹۸۹ء میں میکسم گورکی کے ڈرامے "دی اینیمیز" سے ماخوذ صفدر ہاشمی کا ڈراما "دشمن" کو این، ایس، ڈی ہال دہلی میں اپنی ہدایت کاری میں اسٹیج پر پیش کیا۔ ۱۹۹۲ء میں حبیب تنویر نے اسٹیفن زوائنگ کی ایک کہانی پر مشتمل اپنا ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" کو اردو زبان میں سری رام سینٹر دہلی کے ایڈیٹوریم میں نیا تھیٹر کی جانب سے اسٹیج پر پیش کیا۔ اس ڈرامے میں ہندوستانی زندگی کے فلسفے کی مادیت کا جائزہ زمینی اور حقیقی سطح پر کیا گیا ہے۔ جو انسانوں کی اندرونی کشمکش اور جدوجہد کو دکھاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ نچلے طبقوں کے لوگوں کو غلام بنانے کی خراب رسم ورواج کا پردہ فاش کرتا ہے۔ شیکسپیئر کے مشہور ڈراما "مڈ سمر نائٹ ڈریم" کو حبیب تنویر نے اردو میں ترجمہ کرکے "کام دیو کا اپنا بسنت رتو کا سپنا" کے عنوان سے برٹش کاؤنسل گارڈن دہلی میں ۱۹۹۳ء میں اسٹیج پر پیش کیا تھا۔ اس ڈرامے کا پلاٹ اداکاری کی نفیس تکنیک اور خوشگوار گیتوں کے ذریعہ تیار کیا گیا ہے۔ حبیب تنویر نے اس کے لیے جو گیت لکھے ہیں وہ شیکسپیئر کی نظموں کی صورتیں اور بریخت کی رہنمائی کی حقیقت پسندی کو پورا تال میل بٹھاتے ہوئے، عوامی لوک گیت اور زبان کو جذب کرتے ہوئے جدید شعور کے ساتھ تعمیر کیا ہے۔ ۲۰۰۲ء میں حبیب تنویر نے راہل ورما کے انگریزی ڈراما "بھوپال" کو عام بول چال کی زبان میں ترجمہ کرکے "زہریلی ہوا" کے عنوان سے بھارت بھون بھوپال میں اپنی ہدایت میں نیا تھیٹر کے لیے اسٹیج کیا۔ اس ڈرامے کا پلاٹ ۱۹۸۴ء کے بھوپال گیس ٹریجڈی پر مبنی ہے۔

حبیب تنویر نے انگریزی ڈراموں کے ترجمہ کے علاوہ ہندی، بنگلہ کے کچھ ڈراما نگاروں کے ڈراموں کو ترمیم واضافے کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا۔ ۱۹۸۴ء میں حبیب تنویر نے راج درشن سے ماخوذ "نندراجامست ہیں" کو رائے پور کی ایک ورک شاپ اور ۱۹۸۸ء میں شنکر شیش کے ڈراما "ایک دروناچاریہ" کو بھلائی اسکول، دُرگ میں ہندی زبان میں اسٹیج کیا۔ اسی سال صفدر ہاشمی کے ساتھ ملکر پریم چند کی کہانی کا ڈرامائی شکل "موٹے رام کی ستیہ گرہ" کو ہندوستان کی عام بول چال کی زبان میں، جن ناٹیہ منچ کی جانب سے دہلی کے پیارے لال بھون میں اسٹیج کیا۔ ۱۹۹۰ء میں حبیب تنویر نے اصغر وجاہت کے مشہور ہندی ڈراما "جن نے لاہور نہیں دیکھا وہ جنا ہی نہیں" کو کچھ نظموں اور غزلوں کے اضافے کے ساتھ اپنی ہدایت کاری میں ایس، آر، سی، ری پیٹری کمپنی دہلی کے لیے سری رام سینٹر دہلی میں اسٹیج پر پیش کیا۔ یہ ڈراما تقسیم وطن کے بعد پیدا شدہ حالات کے ایک واقعے پر مبنی ہے۔ اس ڈرامے میں سیاست دانوں اور مذہبی رہنماؤں کے ذریعہ زبردستی دی گئی فرقہ پرستی کی تحریک کے مضر اثرات کی بہت المناک تصویر پیش کی گئی ہے۔ ۱۹۹۲ء میں انہوں نے سسِر داس کے ایک بنگلہ ڈرامے "وِکلپ" کو ہندی زبان میں ترجمہ کرکے "باگھ" کے عنوان سے نیا تھیٹر کے لیے اسٹیج کیا۔ بچوں کے لیے راجیش گنوڈوالے کے ڈراما "قصہ تھیلارام" کو رائے پور میں بچوں کی ایک ورک شاپ میں ۱۹۹۸ء میں اور زادھاولبھ ترپاٹھی کے ترجمہ کردہ مہابھارت کے ایک واقعے پر مبنی ڈراما "وینی سنہار" کو ہندی زبان ۲۰۰۱ء نیا تھیٹر بھوپال کی جانب سے اجین میں پیش کیا۔ اس کے علاوہ یوگیس ترپاٹھی کے مشہور ڈراما "مجھے امرتا چاہیئے" کو حبیب تنویر نے اپنی ہدایت کاری میں دہلی کے لیڈی سری رام کالج کے آڈیٹوریم میں ۲۰۰۲ء میں وہیں کے طلبہ کے لیے پیش کیا۔ ان ڈراموں کے علاوہ حبیب تنویر نے سنسکرت کے مشہور ڈراما نگار رابیندر ناتھ ٹیگور کے دوڈرامے "وسرجن" اور "راج رکت" کو اپنی ہدایت کاری میں اسٹیج پر پیش کیا۔ ڈراما "وسرجن" ستی پرتھا جیسی خراب رسم کے خلاف ایک ڈراما ہے حبیب تنویر نے اس ڈرامے کو ۲۰۰۶ء میں بنگال کے اداکاروں کی مشترکہ کوشش سے کلکتہ میں اسٹیج کیا۔ اسی سال ٹیگور کے اور ڈرامے "راج رکت" کو اپنی ہدایت کاری میں بھارت رنگ مہا اتسو میں دہلی کے کمانی آڈیٹوریم میں اسٹیج کیا۔

۱۹۹۴ء میں حبیب تنویر نے تالکٹورا گارڈن دہلی میں ایک ڈراما "سڑک" کو چھتیس گڑھی زبان میں اسٹیج کیا۔ اس ڈرامے میں یہ دکھایا گیا ہے کہ سڑک کی تعمیر سے جو ترقی کے خواب حکومت دیکھتی ہے اسی سڑک سے کیسی سیاست چلتی ہے، سڑک کی تعمیر سے کس کو فائدہ ہوتا ہے۔ یہ ڈراما ہمیں یہ بھی دکھاتا ہے کہ ترقی کی لہر میں کس طرح حکمراں

طبقہ اپنا اپنا مفاد دیکھتے ہیں، غریبوں اور قبائلیوں کا استحصال کرتے ہیں، غریبوں پر ہونے والے استحصال سے نجات دلانے کے لیے اس ڈرامے کے آخر میں تعلیم کی اہمیت کو سمجھایا گیا ہے۔ اس ڈرامے کے ایک سال بعد ہندی زبان میں ایک ڈراما ''ڈیڈی کا گھر'' نیا تھیٹر کی طرف سے بیر سرائے دہلی میں پیش کیا۔ ۱۹۹۹ء میں حبیب تنویر نے اردو میں ایک ڈراما ''ایک عورت ہیپشیا بھی تھی'' کو جن ناٹیہ منچ دہلی کی جانب سے دہلی کے اشوک روڈ پر اسٹیج کیا۔ اس ڈرامے کی کہانی چوتھی، پانچویں صدی کی ہے۔ یہ ایک حکومت مخالف ڈراما ہے جس میں بابری مسجد کے مسمار کے لیے مذہبی رہنما اور سیاست دانوں کو ذمہ دار ٹھہرایا گیا ہے اور ساتھ ہی سیاسی استحصال اور عوام کو ذہنی غلام بنانے کے خلاف آواز بلند کی گئی ہے۔ ۲۰۰۷ء میں حبیب تنویر نے ''پونگا پنڈت'' کے عنوان سے ایک ڈراما نیا تھیٹر بھوپال کے لیے ودیشہ مدھیہ پردیش میں اسٹیج کیا۔ یہ ڈراما پہلی بار ۱۹۶۰ء میں پیش کیا گیا، بعد میں اسے جمعدارن کے عنواان سے ۱۹۷۷ء میں اسٹیج کیا گیا، جسے بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ لیکن بعد میں جب اسے ۱۹۹۳ء میں ودیشہ مدھیہ پردیش میں اسٹیج کیا تو فرقہ پسند تنظیم نے اس پر حملہ کیا لیکن حبیب تنویر نے ہار نہیں مانی اور اسے مسلسل اسٹیج پر پیش کرتے رہے۔ یہ ڈراما چھتیس گڑھ کی لوک روایت ناچا کی دین ہے۔ اس میں سماج میں پھیلی ہوئی بدعنوانیوں پر حملہ کیا گیا ہے، ساتھ ہی اس میں سماج کے طبقاتی نظام کو ظاہر کیا گیا ہے اور اسے توڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ڈراما تعصب پرست اور فرقہ پرست تنظیموں پر تیشہ چلاتا ہے۔

باب۔سوم

حبیب تنویر کے ڈراموں کا فنّی تنقیدی تجزیہ

1.1 پلاٹ

1.2 کردار نگاری

1.3 مکالمہ نگاری

1.4 حبیب تنویر کے ڈراموں میں اسٹیج اور پیشکش کی خوبیاں

1.5 حبیب تنویر کی ڈرامانگاری پر مختلف تحریکات اور رجحانات کے اثرات

پلاٹ

پلاٹ ڈرامے کے تمام اجزائے ترکیبی میں سب سے اہم اور ضروری ہوتا ہے، کیوں کہ ڈرامے کی کامیابی کا انحصار پلاٹ یا کہانی کی ترتیب کے اصل موضوع پر ہی ہوتا ہے۔ اگرچہ جدید ڈرامانگاروں نے پلاٹ کے مقابلے کرداروں کو زیادہ اہمیت دی ہے لیکن مغربی کلاسیکل ڈرما نگاروں میں ارسطواور جانسن وغیرہ نے پلاٹ کو کردار پر فوقیت دی ہے۔ ڈرائیڈن نے بھی ڈرامے کے پلاٹ کو کردار کی بہ نسبت زیادہ اہمیت دی ہے، ارسطو نے تو اسے ڈرامے کی جان قرار دیا ہے تو وہیں جانسن نے بھی اسے ڈرامے کی روح قرار دیا ہے۔ بھرت منی نے بھی ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کے پلاٹ پر تفصیل سے بحث کی ہے، انہوں نے پلاٹ کو ڈرامے کا جسم کہا ہے۔ گویا جس طرح جسم روح کے بغیر بیکار ہوتا ہے اور اس کا کوئی وجود نہیں ہوتا ہے اسی طرح ڈراما بھی پلاٹ کے بغیر بے بنیاد ہوتا ہے۔ دراصل قصہ وہ بنیادی شے ہے جس کے بغیر کوئی ڈراماوجود میں آہی نہیں سکتا ہے، اور پلاٹ قصے کو ترتیب دینے کا نام ہے۔ اسی کے طرز پر پلاٹ کو ڈرامے کا بنیادی جزمانا جاتا ہے۔ مختلف مناظر یا سین کی روئیداد یا قصہ کو بامعنی ربط اور فطری تسلسل کے ساتھ پیش کرنا پلاٹ کہلاتا ہے۔ شاہد حسین کے لفظوں میں جب مختلف واقعات کو ایک فطری تسلسل، بامعنی و باطنی ربط و آہنگ اور منطقی ہم آہنگی کے ساتھ پیش کیا جائے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ میں اسباب وعلل پر زور دیا جاتا ہے۔ ایک کامیاب ڈرامانگار واقعات کو اس طرح ترتیب دیتا ہے جیسے موتی لڑی میں پروئے جاتے ہیں۔ ان واقعات میں ایسا منطقی ربط اور تسلسل ہونا چاہیئے کہ ایک کے بعد دوسرا واقعہ بالکل فطری معلوم ہو۔ ڈرامے میں پلاٹ کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ ارسطو نے اپنی کتاب بوطیقا میں اس سلسلے میں لکھا ہے کہ:

> ”ڈرامے کے پلاٹ (روداد) کی بہت اہمیت ہے کیوں کہ پلاٹ عمل کا ڈھانچہ ہے، ضروری ہے کہ پلاٹ مکمل ہو اور مکمل وہ ہے جس میں آغاز، درمیان اور انجام تینوں مدارج موجود ہوں۔ پلاٹ (روداد) میں عظمت اور طوالت ہونی چاہیئے مگر حد سے زیادہ نہیں کیوں کہ حسن تناسب میں مضمر ہے۔“(48)

ڈرامے کا پلاٹ مختصر، سادہ اور عام فہم ہونے کے ساتھ ساتھ ایسا ہو کہ ابتداء سے آخر تک ناظرین یا قاری کی توجہ کو اندر جذب رکھے۔ پرکاری اور دلچسپی کا یہ عنصر ڈرامے میں مختلف ذرائع سے پیدا کیا جاتا ہے۔ ان میں سب سے اہم پلاٹ میں مختلف قوتوں کی کش مکش اور تصادم ہے۔ ڈرامانگار اشخاص کے باہمی ٹکراؤ سے، ان کے عقائد کی

آویزش سے مختلف طبقوں یا جماعتوں کی کشمکش سے یا نیکی اور بدی کے تصادم سے پلاٹ کو دلچسپ بناتا ہے۔ کہیں کہیں یہ تصادم معاشرتی اور خارجی ہوتا ہے اور کہیں انفرادی اور داخلی۔ ایسے ہی ضمیر اور نفسانی خواہشات یا شعور اور تحت الشعور کا تصادم۔ یہ تصادم جتنا شدید ہوگا اور اس کے نتیجے میں ڈراما کے واقعات اور نشیب و فراز جتنے فطری اور قرینِ قیاس ہوں گے دیکھنے اور پڑھنے والوں کی توجہ اور دلچسپی اتنی ہی گہری ہوگی۔ڈرامے کے پلاٹ کے سلسلے میں ڈاکٹر عشرت رحمانی لکھتے ہیں کہ:

> "پلاٹ کے انتخاب میں ڈرامانگار کا پہلا فرض یہ ہے کہ وہ زندگی کے کسی پہلو کو سامنے رکھ کر جس واقعہ کو بھی منتخب کرے اس کے جزئیات پر پوری نظر رکھتا ہو اور اس کے حسن و قبح کا غائر مطالعہ ہو، تاکہ فطرت انسانی کی کامل نقاشی کر سکے۔"(49)

پلاٹ کے لحاظ سے حبیب تنویر اور ان کی ہدایت میں پیش کیے گئے ڈراموں کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے اوّل تو وہ ڈرامے جن کے پلاٹ مغربی ڈراموں سے ماخوذ ہیں یا ترجمہ کیے گئے ہیں یا انگریزی زبان میں اسٹیج پر پیش کیے گئے ہیں۔ جیسے دیکھ رہے ہیں نین، سات پیسے، ساجاپور کی شانتی بائی، مرزا شہرت بیگ یا لالہ شہرت رائے وغیرہ۔ دوسرے وہ جو ہندوستانی ہندی، انگریزی اور اردو ادیبوں کے قصے کہانیوں اور ڈراموں پر مشتمل ہیں جیسے شطرنج کے مہرے، موٹے رام کی ستیہ گرہ، جھاڑو، جالی دار پردے، زہریلی ہوا اور جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں وغیرہ۔ تیسرے وہ جو تاریخی، نیم تاریخی اور لوک قصوں یا لوک روایتوں کو لے کر لکھے گئے ہیں۔ جیسے آگرہ بازار، ایک عورت ہپشیا بھی تھی، چرنداس چور، بہادر کلارن، گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد وغیرہ۔ چوتھے وہ ڈرامے جو سنسکرت ڈراموں سے ماخوذ ہیں جیسے مٹی کی گاڑی، مدراراکشش اور اتررام کاچرتر وغیرہ۔ پانچویں وہ ڈرامے جو سیاسی، سماجی، مذہبی اور اصلاحی جیسے موضوعات کو لے کر لکھے گئے ہیں، جیسے، اندراسبھا، شانتی دوت کامگار، منگلو دیدی، کستبیہ کا چپراسی، جھوٹی مایا، دیوی کا وردان اور بچوں سے متعلق ڈرامے جیسے پرمپرا، دودھ کا گلاس، چاندی کا چمچہ، آگ کی گیند اور کارتوس وغیرہ۔

حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں کے پلاٹ شیکسپیئر، بریخت اور دوسرے مغربی مصنفین کے ڈراموں کے پلاٹ سے اخذ کیے ہیں۔ جیسے دیکھ رہے ہیں نین، شاجاپور کی شانتی بائی، اور کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا وغیرہ۔ یہ ڈرامے نہ تو صرف لفظی ترجمہ ہیں اور نہ ہی سارے واقعات اور خیالات جوں کا توں لے لیے گئے ہیں۔ بلکہ کچھ

واقعات مغرب سے لے کر انھیں ہندوستانی مزاج و معاشرت کے مطابق پیش کیا ہے۔ ان ڈراموں کے پلاٹ حبیب تنویر نے مغربی ڈراموں سے ضرور لیے ہیں لیکن حبیب تنویر نے انھیں ہندوستانی تہذیب و معاشرت کا جامہ اتنی خوبصورتی سے پہنایا ہے کہ وہ کسی اعتبار سے مغربی ڈراموں کا ترجمہ نہیں معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" میں آخری منظر میں وراٹ کو مغربی کلچر کے مطابق کتّے نہلانے کے حقیر کام کو نہ دے کر ہندوستانی تہذیب و معاشرت کے مطابق چنڈال[7] جیسے لاش جلانے کے حقیر کام کو دیا گیا ہے۔ دوسرے ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" میں کیڑے و مکوڑے، پیڑ پودے اور چرند پرند وغیرہ کا نام مغربی کلچر کے مطابق نہ رکھ کر ہندوستانی کلچر کے مطابق رکھتے ہیں جس کی وجہ سے ہندوستانی تہذیب و معاشرت کی بھرپور فضا قائم ہوتی ہے۔ ان ڈراموں کے پلاٹ میں دیگر ہندوستانی ڈراما نگاروں کی طرح ڈرامے کا المیاتی تاثر کم کرکے پیش کرنے بجائے اور بھی زیادہ المیہ بنا کر پیش کرتے ہیں اور ڈرامے کے کرداروں کو ہندوستانی طرز میں ڈھال کر ڈرامے کے پلاٹ میں ایسی مانوس فضا قائم کرتے ہیں جس سے اجنبیت کا احساس بالکل باقی نہیں رہتا ہے۔

ڈرامے میں واقعات کے انتخاب میں ڈراما نگار کو ناول نگار کی طرح آزادی نہیں ہوتی ہے۔ وہ صرف ایسے واقعات کو پلاٹ کا جُز بناتا ہے جو اسٹیج پر آسانی کے ساتھ متعین وقت میں پیش کیا جا سکے۔ ڈرامے میں پلاٹ کی تشکیل میں وقت کی پابندی لازمی ہوتی ہے یعنی قصہ یا کہانی کے واقعات کو خواہ وہ کتنے زمانے پر پھیلے ہوئے ہوں اسے تین ساڑھے تین گھنٹے کی مدت میں اسٹیج پر پیش کرنا ہوتا ہے۔ اس لیے پلاٹ کی تشکیل میں ایجاز و اختصار کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ کے ایجاز و اختصار کے بارے میں ڈاکٹر وقار عظیم لکھتے ہیں کہ:

> "ڈراما اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے لکھا جاتا ہے، اس لیے اس کے لکھتے وقت لکھنے والے کو کئی باتیں پیش نظر رکھنی پڑتی ہیں۔ اس چیز کو پیش کرنے میں اتنا زیادہ وقت نہ لگے کہ دیکھنے والے بیٹھے بیٹھے تھک جائیں یا دیکھتے دیکھتے اکتا جائیں۔ شروع سے آخر تک اس کے مخصوص حصّوں میں اتنی ہم آہنگی ہو کہ دیکھنے والے کی دلچسپی اور توجہ میں فرق نہ آئے۔ ان حصّوں کی ترتیب اور ارتقا میں برابر ایسے عناصر موجود رہیں کہ دیکھنے والے کا اشتیاق تیز سے تیز تر ہوتا رہے۔ ڈراما لکھنے والے کو اپنا ڈراما ان ساری پابندیوں کو سامنے رکھ کر لکھنا پڑتا ہے۔"(50)

حبیب تنویر کا ڈراما "میرے بعد" جو یوم غالب کے موقع پر پیش کیا گیا تھا اس کا پلاٹ غالب کی زندگی اور غزلوں پر مشتمل ہے۔ اگرچہ ادبی نقطۂ نظر سے یہ ایک معیاری ڈراما ہے لیکن اسٹیج کے نقطۂ نظر سے یہ ایک کامیاب ڈراما نہیں کہا جا سکتا ہے کیوں کہ اس ڈرامے میں ایجاز واختصار کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ حبیب تنویر کا اس ڈرامے میں غالب کی زندگی کے کئی پہلوؤں کا احاطہ کرنے اور ان کی کئی غزلوں کو شامل کرنے کی وجہ سے پیشکش بہت لمبی ہو گئی تھی۔ وقت کی زیادتی کی اکتاہٹ کی وجہ سے یہ ڈراما ناظرین کی توجہ مرکوز نہ رکھ سکا اور اس کا وحدتِ تاثر بری طرح متاثر ہوا، اسی وجہ سے یہ ڈراما کتابی شکل میں نہیں آسکا۔ حبیب تنویر نے جب شیکسپیئر کے ڈرامے "اے مڈ سمر نائٹ ڈریم" کا ہندوستانی ترجمہ کیا تو ڈرامے کی طوالت کو دیکھتے ہوئے اس کے پلاٹ میں ایجاز و اختصار قائم کرنے کے لیے ڈیمیٹر یس، ہلینا، لائیزیڈر اور ہرمیاں کے محبت کے قصے کو حذف کر دیا ہے اور مرکزی خیال کو عشق و محبت کے ساتھ شہری اور دیہی تفریق سے جوڑ دیا ہے تا کہ ڈرامے میں ایجاز واختصار بنا رہے اور ڈرامے کا وحدت تاثر بھی قائم رہے۔ ڈرامے کو اسٹیج کرتے وقت ناظرین کو کسی طرح کی اکتاہٹ محسوس نہ ہو اور ان کی دلچسپی بھی ڈرامے دیکھنے میں لگاتار بنی رہے۔ ڈرامے کی فنّی ہیئت پر روشنی ڈالتے ہوئے وقار عظیم نے ڈرامے کے پلاٹ کی خوبی اس طرح پیش کی ہے:

> "ڈرامے کا پلاٹ پیچیدہ ہونے کے بجائے سادہ ہو اور حقیقت کا مظہر ہو۔ زندگی کا ترجمان ہونے کے باوجود جدت کا حامل ہو اور دلچسپ ہو۔"(51)

حبیب تنویر کا بھوبھوتی کے سنسکرت ڈراما "اتر رام کا چرتر" کا پلاٹ تلسی داس کی مہاکاویہ سے لیا گیا ہے۔ اس کا پلاٹ بہت ہی سادہ اور عام فہم ہے، جس میں رام اور سیتا کی آپسی محبت کے حقیقی قصے کو بہت ہی دلچسپ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس میں ایک راجا کی کش مکش دکھائی گئی ہے کہ وہ عدل و انصاف پر قائم رہتے ہوئے کسی اور کے الزام کی بنیاد پر اپنی ہی بیوی کو سزا دے یا نہ دے۔ وہ دونوں بارہ برس بن باس پر تھے جب سیتا کو راون اغوا کرتا ہے، اور سیتا بعد کو واپس آتی ہیں، وہ اپنی پاکدامنی اور عصمت کو ثابت کرنے کے لیے اگنی پرکشا سے گزرتی ہیں اور پاکدامنی کو ثابت کرنے میں کامیاب ہوتی ہیں اور رام اسے قبول کر لیتے ہیں۔ مگر بعد کو جب رام تخت نشیں ہوتے ہیں اور ایودھیا آتے ہیں، وہاں ایک دھوبی ہوتا ہے جو کہتا ہے کہ سیتا باہر کے آدمی کے ساتھ رہی ہیں اور بہت دن رہی ہیں اس لیے وہ پاک دامن نہیں ہو سکتی، کوئی کیسے مان سکتا ہے کہ وہ پاک دامن ہے۔ رام نے جب سنا تو یہ بات ان کے

لیے سخت اذیت ناک تھی، مگر دھوبی رعیّت تھا اور وہ اپنے عوام اور ان کی سوچ پر پابندی نہیں لگا سکتے تھے۔ ایسی صورت حال میں رام کا یہ فیصلہ کرنا کہ محبت کا ساتھ دے یا جمہوری اقتدار کا خیال رکھتے ہوئے اپنی عوام کو مطمئن ہونے کا موقع دیں۔ انہوں نے پھر ایک بار بارہ برسوں کے لیے سیتا کو ملک بدر کر دیا۔ اس عجیب و غریب کش مکش کو اس ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے۔ حبیب تنویر کا ڈراما "مدرارا کشش" ایک شاہکار سیاسی ڈراما ہے۔ ڈراما "وینی سنہار" کا پلاٹ بھگوت گیتا کے کردار دروپتی[9] کی توہین کے حقیقی قصے پر مبنی ہے۔ جس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ دروپتی اپنے سر کے بال اس وقت تک نہیں باندھے گی جب تک وہ اپنی توہین کا بدلہ دوشاسن کا قتل کرکے نہ لے لے۔ اس ڈرامے میں زندگی کی اس حقیقت کو پیش کیا گیا ہے کہ بدلے کا احساس انسان کو برائی کی جانب راغب کرتا ہے، اگر انسان بدلے کی آگ میں اس طرح ایک دوسرے کا قتل کرنا شروع کر دے تو ایک دن دنیا کے سبھی لوگ ختم ہو جائیں گے۔ اس کے علاوہ حبیب تنویر نے مہابھارت کے حقیقی قصے کو پونارام کی مہابھارت کے عنوان سے اسٹیج پر پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے میں انگریزی میں اس کا نام Signet Ring ہے۔ یہ ایک حیرت انگیز پلاٹ سے گتھا ہوا ڈراما ہے۔ جو رموز جہانبانی، جاسوسوں، سازشوں، دھوکا دہی، فریب کاریوں کے طریقوں، چالوں اور منصوبوں سے متعلق ایک بے مثل اور یگانہ ڈراما ہے۔

اچھے پلاٹ میں واقعات کی ترتیب ایک خاص ڈھنگ کی ہوتی ہے۔ واقعات ایک کے بعد ایک اس طرح سے آگے بڑھتے ہیں کہ ان میں منطقی ربط و تسلسل بھی ہوتا ہے اور دلچسپی میں بھی اضافہ ہوتا رہتا ہے یعنی انھیں سے پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔ پلاٹ میں تسلسل بہت اہم ہے۔ اس کے بارے میں ارسطو کا خیال ہے کہ:

> "پلاٹ کو صرف ایک ہی ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیئے جو واحد اور مکمل ہو۔ اس کے اجزاء آپس میں اس طرح مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو یہ پورا عمل تباہ ہو جائے کیوں کہ جو چیز رکھی بھی جاسکتی ہے اور نکالی بھی جاسکتی ہے اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جز نہیں کہلا سکتی ہے۔"(52)

پلاٹ کی تشکیل میں جہاں حبیب تنویر نے اپنے سبھی یک بابی ڈراموں میں صرف ایک ہی عمل کی نقل پیش کی ہے وہیں آگرہ بازار جیسے دو بابی ڈرامے میں ایک ساتھ کئی عمل کی نقل پیش کی ہے۔ ان سارے عمل کو بڑی چابک دستی سے حبیب تنویر نے نظیر کے ایک کردار اور نظموں کے ذریعہ سے آپس میں جوڑ دیا ہے۔ لیکن اس کے پلاٹ

میں ایسی خوبی اور لچک ہے کہ اس کے پلاٹ میں کسی قصے کی ترمیم وتردید اور اضافے سے اس کے وحدت تاثر پر کوئی فرق نہیں پڑتا ہے۔ اسی طرح ڈراما چرنداس چور کے پلاٹ میں ایسی لچک ہے کہ اس میں موقع کی مناسبت اور حالات کے نقطۂ نظر سے ترمیم واضافہ کیا جاسکتا ہے، اس سے اس کے وحدت تاثر پر کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ڈراما آج بھی اسی طرح زندہ ہے اور لگاتار اسٹیج کیا جارہا ہے جس طرح یہ ڈراما ۱۹۷۵ء کی اپنی ابتدائی پیشکش کے دوران تھا۔ حبیب تنویر کا ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" کے پلاٹ میں بھی مناظر کی ترتیب بدلی جاسکتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ایپک تھیٹر کی طرح حبیب تنویر کا تھیٹر غیر ارسطاطالیسی[10] ہے، کیوں کہ المیہ میں وقت کے تسلسل کے بارے میں ارسطو نے جو خیالات پیش کیے ہیں حبیب تنویر کا تھیٹر جہاں یک بابی ڈرامے میں اس کی عمل آوری کرتا ہے وہیں دو اور تین ایکٹ کے ڈراموں میں اس کی تردید کرتا ہے۔ ایپک تھیٹر[11] کے روح رواں بریخت نے خود بھی The rise and fall of the City of Mahagonny کے لیے لکھے گئے نوٹس میں کہا ہے کہ:

> "بیانیہ نے اب پلاٹ کی جگہ لینی ہے اور کل کے ایک جز ہونے کے بجائے اب ہر منظر کو اپنے مکمل وجود کا ثبوت فراہم کرنا ہے نیز ارتقا کی ضرورت کے تحت ایک دوسرے کی کوکھ سے ابھرنے کے بجائے اب مناظر کو ایک طویل سلسلے کی شکل اختیار کرتے ہوئے جھٹکوں کی صورت میں آگے بڑھتا ہے۔"(53)

ایپک تھیٹر کی روایت کی طرح حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں کو قصہ در قصہ پیش کرکے اسے ارسطو کے تھیٹر کے فن کے مطابق پلاٹ کو تسلسل کے ساتھ کل کا ایک جُز بناکر پیش کیا ہے اور ساتھ ہی ڈرامے کا ہر منظر یا سین اپنا ایک مکمل وجود رکھتا ہے۔ ڈرامے کا ہر منظر اپنے دوسرے مناظر سے جڑا تو رہتا ہے لیکن اپنے پہلے منظر سے وجود میں نہیں آتا ہے۔ جیسے کہ "آگرہ بازار" ڈرامے میں حبیب تنویر نے پلاٹ کو قصہ در قصہ پیش کیا ہے، ڈرامے کا ہر قصہ اپنا ایک مکمل وجود اور کل کی حیثیت رکھتا ہے، اسے ڈرامے کے دوسرے قصوں کے ساتھ اور ان سے علاحدہ کرکے بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ آگرہ بازار ڈرامے کے پلاٹ کا سادہ اور افسانوی ہونا ہی اس کی وہ خصوصیات ہیں جو اس کو بریخت کی روایت سے ہم آہنگ کرتی ہیں، لیکن ارسطو کے بنائے ہوئے ڈرامے کے اصول کے مطابق اس میں ڈرامے کی وحدتوں یعنی وحدت زماں، وحدت مکاں اور وحدت عمل کا پورا پورا لحاظ رکھا گیا ہے۔ لیکن پیشکش کے دوران حبیب تنویر کا شعور کی رو کا استعمال کرتے ہوئے آزادی کے بعد ملک کی صورت کو دکھانا اس ڈرامے کو وحدت زماں کی قید سے آزاد کردیتا ہے۔

حبیب تنویر نے پریم چند کے مشہور افسانے 'شطرنج کے کھلاڑی' کے پلاٹ پر مبنی ڈراما "شطرنج کے مہرے" پیش کیا، جس میں لکھنؤ کے دونوابوں کو انگریزوں کا مہرا بنتے دکھایا گیا ہے۔ ڈراما "رستم سہراب" کے پلاٹ میں دو پہلو خصوصی طور پر ابھرتے ہیں، ایک تو یہ کہ لڑائی اور جنگ ایک بے سود کام ہے اور دوسرا پہلو، ایک باپ یعنی رستم کی بدقسمتی کا ہے۔ ڈرامے کے یہ دونوں ہی پہلو عوام کو اپنی طرف کھینچتے ہیں، لیکن باپ کی بدقسمتی ہے کہ وہ بڑھاپے میں اپنے جوان اور اکلوتے بیٹے کو اپنے ہاتھوں سے نادانی میں قتل کر دیتا ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ میں شروع سے آخر تک ہر سین میں بس ایک ہی کہانی اپنے عروج تک پہنچتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس میں کوئی کردار بیکار نظر نہیں آتا ہے، کوئی مزاحیہ حصہ قصے کے بہاؤ اور اس میں رکاوٹ پیدا نہیں کرتا ہے۔ گیت اس ڈرامے میں صرف ایک جگہ ہے اور وہ بہت مناسب ہے یعنی سپاہیوں کے کیمپ میں جو ایک رقاصہ گا رہی ہے، اس لیے آغا حشر کے باقی ڈراموں کی طرح گیتوں کی بھرمار کہانی کو بوجھل نہیں بناتی ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈراما "مٹی کی گاڑی" کے پلاٹ کو دو متوازی خیال پر تقسیم کیا ہے، ایک محبت کی کہانی اور دوسرا سیاسی جبر و ظلم۔ سیاسی ظلم محبت کو پھلنے پھولنے نہیں دیتا ہے، مگر آخر میں سیاسی استبداد ختم ہوتا ہے اور محبت پھلتی پھولتی ہے۔ یہ محبت ایک مفلس کنگال تاجر اور ایک طوائف کے درمیان ہے۔

پلاٹ اکہرے اور تہدار دونوں طرح کے ہوتے ہیں۔ ارسطو نے اکہری ترتیب کے پلاٹ کو دوہری ترتیب کے پلاٹ پر ترجیح دی ہے۔ اکہرے پلاٹ سے مراد ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک قسم کے جذبات کی رنگارنگی ہو۔ تہدار پلاٹ سے مراد ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو ضروری نہیں کہ ان کا آپس میں ربط ہو۔ دوسرے کرداروں کی مدد سے جزوی واقعات بھی اس کی شخصیت سے وابستہ ہو جائیں اور ان میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔ پلاٹ کے اعتبار سے حبیب تنویر کے زیادہ تر ڈرامے ارسطو کے ترجیح کردہ پلاٹ اکہرے پلاٹ پر مشتمل ہیں، لیکن ان کے ڈراموں میں "مٹی کی گاڑی" اور "آگرہ بازار" ایسے ڈرامے ہیں جن کا پلاٹ اکہرا نہیں ہے، کیوں کہ ان دونوں ڈراموں میں حبیب تنویر نے کئی چھوٹے چھوٹے قصوں کو ملا کر تہدار بنا کر پیش کیا ہے۔ ڈراما "آگرہ بازار" کے پلاٹ میں جتنے بھی چھوٹے قصے انہوں نے پیش کیے ہیں وہ سبھی قصے سماجی معنویت کے حامل ہیں۔ ان سارے قصوں کو نظیر کی نظم کے ساتھ جوڑ کر ترتیب وار، تسلسل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح ڈراما "مٹی کی گاڑی" کے پلاٹ

کو حبیب تنویر نے نیاز حیدر اور خود کی لکھی ہوئی اپنی نظم کے ذریعہ سلسلے وار پیش کیا ہے۔ پلاٹ کا قصہ در قصہ ہونا جہاں ڈرامے کی خامی تصور کی جاتی ہے، وہیں ان دونوں ڈراموں کی یہ تکنیک ان کی خصوصیت بن گئی ہے۔ ان دونوں ڈراموں کا ہر قصہ اپنی جداگانہ شناخت اور سماج کے کسی نہ کسی پہلو کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ مثلاً آگرہ بازار ڈرامے کی ابتدا میں نظم شہر آشوب کے بعد جو سین پیش کیا گیا ہے، اس میں آگرہ کے عوامی، سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس سے اس دور کے ملک کی اقتصادی صورتِ حال کا پتہ چلتا ہے۔ پلاٹ کا دوسرا سیاق و سباق طوائف بے نظیر، شہدا اور سپاہی کی آپسی جدوجہد ہے، جس سے اس دور کی سماجی اور سیاسی صورت حال کا اندازہ ہوتا ہے۔ تیسرا حصہ شاعر نما آدمی، کتب فروش اور تذکرہ نویس سے متعلق ہے، جس سے اس دور کے ادیبوں کا نظیر سے تعصب اور زندگی سے فرار کی شناخت ہوتی ہے۔ اگرچہ آگرہ بازار اور شطرنج کے مہرے کے پلاٹ میں تاریخی سچائیوں کے ساتھ میں تاریخی واقعات کی صداقت کے سلسلے میں کچھ کمیاں ضرور موجود ہیں، جیسے آگرہ بازار میں ہمجولی کے ذریعہ یہ بتایا گیا ہے کہ اس وقت ذوق، بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے جب کہ یہ تاریخی اعتبار سے درست نہیں ہے کیوں کہ ڈرامے کے پلاٹ میں ۱۸۱۰ء کے جس زمانے کا ذکر کیا گیا ہے اس وقت بہادر شاہ ظفر تخت نشیں ہی نہیں ہوئے تھے۔ اسی طرح ڈراما شطرنج کے مہرے میں دکھایا گیا ہے کہ جس وقت انگریز لکھنؤ پر حملہ کر کے اس پر قابض ہوئے تھے اس وقت لکھنؤ کے حکمراں انگریزوں کا مقابلہ کرنے کے بجائے عیش و عشرت میں ڈوبے ہوئے تھے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ جس دوران انگریز ملک کی مختلف ریاستوں پر قابض ہونے کی کوشش کر رہے تھے اس دوران ان کی مخالفت سب سے زیادہ اودھ کے حکمرانوں نے کی تھی۔ لیکن ان خامیوں اور کمیوں کے باوجود ان دونوں ڈراموں کے پلاٹ میں ایسی بہت سی صداقتیں موجود ہیں جو ڈرامے کی کامیابی کی حقیقی شاہد ہیں۔

تصادم، تذبذب اور کش مکش وغیرہ ڈرامے کے پلاٹ کے اہم اجزاء ہوتے ہیں۔ یوروپی ڈرامانگاروں خصوصاً جدید ڈرامانگاروں نے اس پر بہت زور دیا ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے سبھی ڈراموں کے پلاٹ میں داخلی اور خارجی دونوں طرح کے تصادم کو خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" میں حبیب تنویر نے وراٹ کے اندرونی جذبات و احساسات کے حوالے سے انسان کے داخلی تصادم کی بہترین عکاسی کی ہے۔ اسی طرح ڈراما چرنداس میں خیر و شر، سچ اور جھوٹ جیسے داخلی تصام کو بہت ہی عمدہ طریقے سے پیش کیا ہے۔ ناظرین کو ذہن میں رکھتے ہوئے حبیب تنویر اپنے ڈراموں کے پلاٹ میں ایسا تذبذب پیش کرتے ہیں کہ ناظرین یا قاری کے

ذہن میں یہ تجسس باقی رہتا ہے کہ آگے کیا ہو گا؟ جیسے ڈراما چرنداس چور کے آخر میں یہ لگتا تھا کہ چور کے سچ بولنے کی وجہ سے اس کی حوصلہ افزائی کی جائے گی اور اسے انعام و اکرام سے نوازا جائے گا لیکن حقیقت اس کے برعکس نکلتی ہے۔ اسے اس کے سچ بولنے کی وجہ سے موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔ ان کے سبھی ڈرامے چاہے وہ یک بابی ڈرامے ہوں یا دو یا تین ایکٹ والے ڈرامے ان کے پلاٹ میں کرداروں کے بیچ کش مکش شروع سے آخر تک جاری رہتی ہے۔ یہ کش مکش ڈرامے میں ایسی پیچیدگی یا حیرت انگیزی پیدا نہیں ہونے دیتی ہے جو ناظرین یا قاری کی سمجھ سے بالاتر ہو، البتہ وہ اپنے ڈراموں کے پلاٹ میں ایسی ڈرامائی صورت ضرور پیدا کر دیتے ہیں جو ڈرامائی فن کا تقاضہ ہوتی ہیں۔

بریخت کے تھیٹر کی طرح حبیب تنویر کے ڈراموں کی ایک اور اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ تضاد کے ذریعے Dialectical Process [12] کبھی پلاٹ میں، کبھی کرداروں میں اور کبھی کہانیوں میں ملا کر ایک نیا ٹکراؤ پیدا کرتے ہیں، جس سے پلاٹ کا موضوع نکھر جاتا ہے اور ایک درپن کی طرح چمکنے لگتا ہے۔ آخر میں کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ دودھ کا دودھ پانی کا پانی بنا کر ناٹک سامنے رکھ دیا گیا ہے۔ جیسے چرنداس چور میں حبیب تنویر سیدھے سیدھے یہ نہیں کہتے ہیں کہ یہ بری عادت چھوڑ دو، بلکہ وہ تضاد کے ذریعہ اشاروں اور کنایوں میں یہ دکھاتے ہیں تاکہ ناظرین خود بخود اس نتیجہ پر پہنچ جائیں کہ صحیح کیا ہے؟ اور غلط کیا ہے۔؟ اس ڈرامے کے پلاٹ میں پہلے تو ایک گیت کے ذریعے کہا جاتا ہے کہ سنو سنو چرنداس چور نہیں ہے، اگر بڑے بڑے تجوری والوں کا تالا کھولو تو اس میں بہت سے چوری کا مال نکلے گا۔ چرنداس تو چوری کے مال کو غریبوں میں بانٹتا ہے، وہ چور نہیں ہے۔ پلاٹ کا دوسرا گیت جس میں ایک عورت اپنے پڑوسیوں سے کہتی ہے۔ "اپنا سامان سنبھال کر رکھو، بڑا بھیانک چور ہے، ہر ایک چیز چرا لیتا ہے۔ بچو بھاگو چور آرہا ہے، چور آرہا ہے۔" بریخت بھی قربت [13] (Juxtaposition) معاملے میں ایک چیز کا دوسری چیز سے اختلاف پیش کرتا ہے تاکہ تیسری کیفیت دیکھنے والے اور سننے والے کے ذہن میں پیدا ہو اور وہ خود اپنے نتیجے کو اخذ کرے، اور سوچے کہ آخر حقیقت کیا ہے۔

پلاٹ کو ایک مکمل وحدت کا مظہر ہونا چاہیئے کیوں کہ پلاٹ کی ترتیب میں وحدتیں بہت اہم رول ادا کرتی ہیں۔ ارسطو نے بوطیقا میں تین وحدتوں یعنی وحدت زماں، وحدت مکاں اور وحدت عمل کا ذکر کیا ہے اور اس وحدت کو ڈرامے کے پلاٹ کے لیے ضروری قرار دیا ہے۔ انہوں نے ان تینوں وحدتوں میں سے صرف وحدت عمل

پر زور دیا ہے، وحدت زماں کی طرف اس نے محض اشارہ کیا ہے اور وحدت مکاں کی طرف اس نے اشارہ بھی نہیں کیا ہے۔ لیکن بعد کے ناقدوں نے ڈرامے میں اس کی موجودگی پر خاص توجہ دی ہے۔ پی وائلڈ ڈرامے میں وحدت اور اس کی اکائی پر خاص طور پر زور دیتا ہے۔ قمر اعظم ہاشمی وحدت کو یک بابی ڈرامے کا مقصد، اس کا جسم اور روح قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر وقار عظیم کا کہنا ہے کہ:

> ''کثرت میں وحدت، پیچیدگی میں سادگی اور تنوع میں ہم آہنگی میں ڈراما نگاروں کا فنّی مقصد مطلوب ہے اور یہ مقصد زمان و مکاں و عمل کی وحدتوں کو وحدتِ تاثر کا پابند تابع بنانے سے حاصل ہوتا ہے۔''(54)

شیکسپیئر، وکٹر، ہیگو اور گوئٹے وغیرہ جیسے مشہور ڈراما نگاروں نے اپنے ڈراموں میں تینوں وحدتوں کی سختی سے پابندی نہیں کی ہے اور جدید ڈراما نگاروں نے ارسطو کی ان وحدتوں کو اپنے ڈرامے میں پیش کرنے سے صاف صاف انکار کر دیا ہے۔ حبیب تنوّیر نے اپنے کچھ ڈراموں کے پلاٹ کی ترتیب و تشکیل میں جہاں ارسطو کے کلاسیکی اصول کی پیروی کی ہے وہیں اپنے کچھ ڈراموں میں اس سے انحراف کرتے ہوئے بریخت کے جدید اور سنسکرت ڈرامائی اصولوں کی پابندی کی ہے۔ مثال کے طور پر حبیب تنوّیر نے اپنے تمام مشہور یک بابی ڈراموں جیسے سات پیسے، پونگا پنڈت، وزیر علی، چاندی کا چمچہ اور ہر ماں کی امر کہانی وغیرہ جیسے کئی ڈراموں میں ارسطو کے بنائے ہوئے ڈرامے کے اصول کی پابندی کرتے ہوئے وحدت ثلاثہ یعنی وحدت زمان و مکاں اور وحدت عمل کی پابندی کی ہے۔ وہیں انہوں نے اپنے تمام دو اور تین ایکٹ والے ڈراموں میں اس سے انحراف کیا ہے لیکن ان ڈراموں کو سنسکرت کی رس[14] کی تھیوری کے ذریعہ کہانی کے پلاٹ کو آگے بڑھایا ہے تاکہ کہانی میں جھول پیدا نہ ہو۔ جیسے ڈراما مٹی کی گاڑی کی کہانی کا ایک سین یہ ہے کہ ایک کردار کہتا ہے کہ جاکر باغ میں دیکھ کر آؤ وہاں کوئی لاش پڑی ہے کیا؟ تو دوسرا کردار شودھنک فوراً جواب دیتا ہے میں وہاں سے ہو کر آیا ہوں، ایک عورت کی لاش پڑی ہے۔ اس طرح محض ایک جملے سے لمبے وقفے کی طوالت ختم ہو جاتی ہے۔ جہاں تک وحدت تاثر کی بات ہے تو ان کے سبھی ڈراموں میں چاہے وہ ایک ایکٹ والے ڈرامے ہوں یا دو یا تین ایکٹ والے سبھی ڈراموں میں اس کو بخوبی پیش کیا گیا ہے۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ یک بابی ڈراموں میں صرف ایک تاثر قائم ہوتا ہے اور دو یا تین ایکٹ والے ڈراموں میں ایک ساتھ کئی تاثر کو پیش کیا گیا ہے۔

وحدت زماں سے مراد یہ کہ ڈرامے میں جو بھی قصہ پیش کیا جائے اس میں واقعات کا پھیلاؤ ایک محدود وقت میں ہونا چاہیئے۔ محمد عمر اور نورالٰہی نے ناٹک ساگر میں ڈرامے کے واقعات کے لیے چوبیس گھنٹے کا وقت متعین کیا ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اپنے تقریباً سبھی یک بابی ڈراموں میں اس کی پیروی کی ہے۔ مثال کے طور پر ڈراما ''سات پیسے'' میں حبیب تنوؔیر نے اعلیٰ درجے کی وحدت کو پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے میں زمانی قیود کے مدِ نظر، ڈرامے کا موضوع اور اس کا المیاتی انجام ہمیں پریم چند کے افسانے کفن کی یاد دلاتا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک ریلوے مزدور کی بیوی اور اس کے پانچ سالہ بچے کی سات پیسے اکٹھا کرنے کی جو جدوجہد دکھائی گئی ہے وہ افسانہ کفن کی طرح صبح سے شام تک صرف بارہ گھنٹے میں پوری ہو جاتی ہے۔ اتحاد زماں کے مطابق ڈرامے کا قصہ چوبیس گھنٹے کے اندر ہی شروع ہو کر وسط سے ہوتے ہوئے نقطۂ عروج تک پہنچ کر اپنے انجام تک پہنچ جائے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حبیب تنوؔیر کا یہ ڈراما وحدت زماں کی قید کی سعی کرتا ہوا اس کے ڈرامے کے استعمال میں کھرا اترتا ہے۔ اسی طرح ڈراما ''پونگا پنڈت'' میں پوجا کے دوران پنڈت کا اُپدیش[15] اور جمادارن کی مذہب سے متعلق علم کی باتیں کرنے تک کا قصہ ہے اور وزیر علی، چاندی کا چمچہ اور ہرمادیو جیسے ڈرامے میں صرف ایک دن کا قصہ پیش کیا گیا ہے۔ جہاں تک دو اور تین ایکٹ کے ڈرامے کی بات ہے تو صرف ڈراما آگرہ بازار میں کسی حد تک اس کی پابندی کی گئی ہے کیوں کہ ڈرامے کی شروعات یعنی ککڑی والے کی ککڑی بیچنے کی ابتدائی جدوجہد سے لے کر نظیر سے ککڑی پر نظم لکھوا کر ککڑی بیچنے کی کامیاب کوشش تک کا جو قصہ ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے وہ تقریباً ایک محدود وقت میں پورا ہو جاتا ہے۔ لیکن جب یہی ڈراما اسٹیج پر پیش کیا گیا تو حبیب تنوؔیر نے شعور کی رو کی تکنیک سے استفادہ کرتے ہوئے اس ڈرامے کو اتحاد زماں کی قید سے آزاد کر کے یہ دکھایا ہے کہ انگریزوں کی غلامی سے نجات حاصل کرنے کے بعد آج بھی ملک کی اقتصادی صورت حال اسی طرح کی ہے جیسا کہ نظیر کے دور میں ہوا کرتی تھی۔

وحدت مکاں سے مراد یہ ہے کہ ڈرامے میں جو بھی واقعات پیش کیے جائیں ان کا تعلق ایک ہی جگہ یا مقام سے ہونا چاہیئے۔ اس وحدت کا ذکر تو ارسطو نے اپنی کتاب ''بوطیقا'' میں نہیں کیا ہے لیکن بعد کے محققوں نے اسے ڈرامے سے منسوب کر کے اس کو ڈرامے کا ایک اہم جز قرار دیا ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اپنے کئی ڈراموں میں وحدت مکاں کی پابندی کی ہے۔ جیسے آگرہ بازار میں پورا قصہ آگرہ کی ایک کناری بازار پر واقع ہوتا ہے۔ اسی طرح دوسرے ڈرامے جیسے ''ہرماں کی امر کہانی'' میں ہرمادیو کے محل کا منظر، ڈراما ''سات پیسے'' میں ریلوے مزدور کے ایک کمرے کا

سین اور ڈراما پونگا پنڈت میں مندر اور اس کے اطراف کا قصہ پیش کیا گیا ہے۔ محمد عمر اور نور الٰہی کے مطابق اتحاد عمل کا مطلب ڈرامے میں جو بھی قصہ بیان کیا جائے وہ ایک ہی ایکشن واقع پلاٹ میں ہونا چاہیئے۔ حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں میں خصوصاً سبھی یک بابی ڈراموں میں اس کی پابندی کی ہے کیوں کہ ان ڈراموں میں شروع سے آخر تک ایک ہی قصہ رونما ہوتا ہے۔ لیکن دو اور تین بابی ڈراموں میں اتحاد عمل کی پابندی تو ہے لیکن مٹی کی گاڑی اور آگرہ بازار وغیرہ جیسے ڈراموں میں ایک سے زیادہ قصے ہونے کی وجہ سے اس کی کمی محسوس ہوتی ہے۔

پلاٹ عمل کا ڈھانچہ ہوتا ہے، اسے مکمل ہونا چاہیئے اس لیے اس میں واقعات کو ایک خاص نظم وضبط اور ترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ پلاٹ کے مکمل ہونے سے مراد جس میں آغاز، درمیان اور انجام تینوں مدارج موجود ہوں۔ پلاٹ کی تشکیل کے سلسلے میں ارسطو نے بوطیقا میں لکھا ہے کہ:

> ”ایک مکمل اتحاد یا اکائی وہ ہے جس میں ابتداء، وسط اور خاتمہ ہو۔ ”ابتدا“ وہ ہے جو لازمی طور پر کسی دوسری چیز کے بعد نہیں آتی، حالانکہ کوئی اور بھی چیز موجود ہوتی ہے یا اس کے بعد آتی ہے۔ بر خلاف اس کے ”خاتمہ“ وہ ہے جو ضروری یا عام نتیجے کے طور پر کسی چیز کے بعد آتا ہے اور اس تعمیر کے بعد بھی کوئی چیز نہیں آتی ہے۔ اس لیے اچھی تعمیر کیے ہوئے پلاٹ کی ابتداء اور اس کا خاتمہ الل ٹپ طریقے سے نہیں ہونا چاہیئے بلکہ اس شکل کے مطابق ہونا چاہیئے جس کا میں نے اظہار کیا ہے۔“(55)

حبیب تنویر کے سبھی ڈراموں کے پلاٹ میں قصے کی ترتیب میں باہمی موافقت دیکھنے کو ملتی ہے۔ کیوں کہ انہوں نے اپنے ڈراموں میں واقعات کو ایک خاص نظم وضبط اور فطری تسلسل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کے ڈراموں کے پلاٹ میں آغاز، انجام اور اختتام بہت ہی واضح ہوتا ہے۔ ان کے ڈراموں کا آغاز ایسے واقعے سے ہوتا ہے جس سے پہلے کسی اور قصے کو پیش کرنے کی گنجائش ہی نہیں رہتی ہے۔ اسی طرح ڈرامے کا اختتام بھی ایسی جگہ پر ہوتا ہے جس میں مزید کچھ اور جوڑ کر پیش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ جیسے ڈراما آگرہ بازار میں آگرہ کے ایک بازار کے حوالے سے ملک کی اقتصادی بدحالی کو پیش کرنا مقصود تھا، جس کے لیے اس کی شروعات نظیر کی شہر آشوب نظم سے کی گئی جس میں اس دور کے آگرہ کی اقتصادی بدحالی کو پیش کیا گیا ہے تا کہ بازار کی اقتصادی بدحالی کو پیش کرنے کی فضا قائم ہو اور قصے کی وضاحت کے لیے اس میں کچھ اور جوڑ کر پیش کرنے کی گنجائش باقی نہ رہے۔ ڈراما ”بہادر کلارن“ کا اختتام ایسی جگہ پر ہوتا ہے جہاں ایک ماں اپنے بدکردار بیٹے کو موت کے گھاٹ اتار کر خود بھی خودکشی

کر لیتی ہے۔ حبیب تنویر کے ڈراموں کا وسط ایسی جگہ پر ہوتا ہے جہاں سے ڈراما اپنی ارتقاء کی ایک نئی منزل طے کرتا ہوا، دھیرے دھیرے اپنے نقطۂ پر پہنچ کر اپنے انجام پر پہنچ جاتا ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں کے پلاٹ میں نقطۂ عروج یعنی Climax کے ساتھ ساتھ جدید ڈراموں کی طرح Anti Climax کو بھی پیش کیا ہے۔ جیسے ڈراما بہادر کلارن میں ڈرامے کی مرکزی کردار بہادر کا کنویں میں کود کر جان دینے کے بعد کنویں کی چوکھٹ پر سفید رنگ کے پھول کے پودے کے اُگنے کا جو سین پیش کیا وہی ڈرامے کا Anti Climax ہے۔ اسی طرح ڈراما چرنداس میں چرنداس کی موت کے بعد اسے مہاتما[16] کا درجہ دے کر اس کی پوجا کرنا اور ڈراما آگرہ بازار میں شعور کی رو کا استعمال کر کے آزادی کے بعد کا منظر ڈرامے کا Anti Climax ہے۔ حبیب تنویر کے ڈراموں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ بریخت کی طرح اپنے ڈراموں کے قصے میں ناظرین یا قاری کی توجہ برقرار رکھنے کے لیے پورے عمل کے خلاصے کو گیتوں یا راوی کے کردار کے ذریعہ پیش کرتے ہیں۔ جیسے ڈراما ''ایک عورت پیشیا بھی تھی'' میں ڈراما شروع ہونے سے پہلے راوی کے کردار کے ذریعہ عمل کے خلاصے کو پیش کیا ہے۔ اسی طرح آگرہ بازار اور چرنداس چور وغیرہ جیسے ڈراموں میں عمل شروع ہونے سے پہلے اس کا اختصار نظموں اور گیتوں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔

مغربی ڈرامانگار برتولت بریخت کی طرح حبیب تنویر بھی اپنے ڈرامے کی بنیاد زندگی کی ٹھوس اور تاریخی حقیقت پر رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ڈراما ''آگرہ بازار'' کے پلاٹ کی بنیاد انسانی زندگی کی ٹھوس صداقتوں پر رکھی ہے۔ چونکہ اس ڈرامے کے پلاٹ کے واقعات کا تعلق اسی دور سے ہے جو ماضی میں واقع ہوا ہے، اس لیے ان واقعات کو زیادہ سے زیادہ موثر بنانے کے لیے متذکرہ دور کی تمام تاریخی شہادتوں سے استفادہ کرتے ہوئے انھیں ہر طرح سے تاریخی شہادت بنانے کی کوشش کی ہے۔ ڈرامے کی یہی خصوصیت ''آگرہ بازار'' کو بریخت کے مشہور ڈرامے ''مدر کریج'' کے قریب کر دیتی ہے۔ ڈرامے میں ایسے کئی مواقع آتے ہیں جب اس کا پلاٹ فکشن کی حدود سے نکلتے ہوئے تاریخ کے دائرے میں داخل ہوتا نظر آتا ہے اور محض ایک شاعر کی سوانح حیات بننے کے بجائے اس دور کی تاریخ بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر آگرہ بازار کے پہلے ایکٹ میں مداری کا بندر کا ناچ دکھاتے ہوئے نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کا دہلی پر حملہ، سورج مل جاٹ کی آگرہ شہر میں لوٹ گھسوٹ اور قتل و غارت، پلاسی کی لڑائی اور قحط بنگال وغیرہ کے ذریعہ ڈرامے میں تاریخی صداقتوں کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ آگرہ اور دہلی شہر کی اقتصادی بدحالی کی وجہ سے لوگوں کا شہر چھوڑ کر دوسرے شہر جانے کا ذکر کیا گیا ہے۔ چنانچہ پہلے ایکٹ میں تربوز والا بھی جب شہر

چھوڑنے کا ارادہ کرتا ہے تو لڈو والا اس سے کہتا ہے کہ پر جاؤ گے کدھر، سوال تو یہ ہے چاروں طرف لوٹ مار مچی ہوئی ہے۔ تذکرہ نویس اور کتب فروش کی گفتگو سے اس دور کے تاریخی حالات اور بھی زیادہ واضح ہو جاتے ہیں۔ پہلے منظر میں جب ککڑی والا شاعر نما آدمی سے ککڑی پر شعر لکھنے کے لیے کہتا ہے تو شاعر نما آدمی جواب میں اس سے کہتا ہے ''کہو تو استاد ذوق سے کہہ کر ایک نظم کیوں نہ لکھوا دوں اس نایاب موضوع پر۔ ''ڈراما'' آگرہ بازار'' کے پلاٹ کی تاریخی صداقتوں کا ایک اقتباس درج ذیل ہے:

ہمجولی : بجا فرمایا، ارے بھائی استاد ذوق کا نام سنا ہے؟

ککڑی والا : ہم کیا جانیں حضور گنوار آدمی!

شاعر نما آدمی : بات تو بڑی سمجھ بوجھ کی کرتے ہو۔ گنواروں کو یہ کہاں سوجھے گی!

ہمجولی : بادشاہ سلامت کے استاد ہیں، اگر تعریف کریں تو ذرّے کو آفتاب بنا دیں۔(56)

ڈرامے کا مقصد اس کے پلاٹ میں موجود ہوتا ہے، یہ ہندوستان اور مغرب دونوں جگہ کے ڈراموں میں یکساں طور پر رائج ہے۔ حالاں کہ مقصد کا تفاوت اس ڈراما نگار یا اس سماج کی دلچسپی پر منحصر ہوتا ہے۔ کوئی بھی ڈراما بغیر کسی مقصد کے صرف ایک تماشا بن سکتا ہے۔ ڈراما نگار سماج کے سامنے کوئی خیال، مقصد یا مسئلہ کو اپنے ڈرامے کے پلاٹ کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ جس کے تحت نصیحت آمیز، سیاسی، سماجی، ثقافتی اور مذہبی ڈراما شامل ہوتا ہے۔ ان ڈراموں کے علاوہ ذہنی آسودگی کے لیے خالص تفریحی ڈرامے بھی رچے جاتے ہیں۔ پلاٹ کے لحاظ سے حبیب تنوؔیر نے اپنے ڈرامے میں عہد حاضر کے مسائل اور ان کے اصلاحی پہلو کو پیش کیا ہے۔ وہ خود سماجی سروکار سے جڑے ہوئے ایک پابند ڈراما نگار تھے۔ سماج کی برائیوں کو منظر عام پر لانا ان کے ڈراموں کا بنیادی مقصد ہوا کرتا تھا، اس لیے انہوں نے اپنے کئی ڈراموں میں عہد حاضر کے مسائل کو پیش کیا ہے۔ انہوں نے آگرہ بازار ڈرامے کے ذریعہ ثقافتی کشیدگی کو دکھایا ہے، ساتھ ہی ساتھ نظیر اکبر آبادی کے دور کے سماج، لوگوں اور رسم و رواج وغیرہ کی دلچسپ تصویر پیش کرتے ہوئے سیاسی، سماجی اور تاریخی واقعے کے ذریعہ وقت اور سماج کی حقیقت پسند تصویر پیش کی ہے۔

سماج کی اصلاح کے مقصد سے حبیب تنوؔیر کا ڈراما ''چرنداس چور'' بہت ہی موزوں ہے۔ اس ڈرامے کے پلاٹ چور کے ذریعہ سچ بولنے کا حلف لینا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے جس کی تکمیل میں آخر میں وہ چور اپنی جان گنوا بیٹھتا ہے۔ یہ ڈراما یہ دکھاتا ہے کہ سماج میں ہر جگہ چور اور جھوٹ بولنے والے موجود ہیں، اس لیے اس برائی کے

خاتمے سے صحت مند سماج کی تعمیر ہو سکتی ہے۔ سماج میں موجود بے جوڑ شادی کو ڈراما "گاوں کا ناؤں سسرال اور مور ناؤں داماد" کے پلاٹ کا موضوع بنا کر حبیب تنوؔیر نے اس خراب رسم ورواج کو ختم کرنے کی کوشش کی ہے۔ حبیب تنوؔیر کے ڈراما "وینی سنہار" کا پلاٹ انسانی سماج کی تباہ شدہ ذہنیت کو اجاگر کرتا ہے۔ یہ ڈراما ہمیں یہ بتاتا ہے کہ کس طرح سے انسان بدلے کی آگ میں جلتا ہوا تباہی وبربادی کا راستہ اختیار کرلیتا ہے۔ عدم مساوات اور طبقاتی فرق کے مسئلے ہندوستان کے قدیم مسائل رہے ہیں۔ سماج میں منافقانہ اور پاکھنڈی انسانوں کے ظاہر داری کے رویے نے سماج میں طبقاتی تفریق کی صورت بنا رکھی ہے۔ اسی عدم مساوات اور طبقاتی فرق کو حبیب تنوؔیر نے ڈراما "پونگا پنڈت" کے پلاٹ میں پیش کیا ہے۔

"آگرہ بازار" کو پلاٹ کے اعتبار سے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اوّل عوام کا افلاس اور بے روزگاری، دوم ادیبوں کا تساہل، تعصب اور زندگی سے فرار، سوم چھوٹے پیشہ وروں میں نظیر کی مقبولیت، چہارم نظیر کا عوام کے لیے پیغام۔ ڈراما "ایک عورت ہیپشیا بھی تھی" کے پلاٹ میں سیاسی استحصال اور جبر و تشدد کے خلاف اپنی آواز بلند کرتا ہے اور عوامی تحریک کی روش اختیار کرتا ہے۔ حکومت کی خود غرضی اور قلبی نفسیات کی صورت حال کو اپنے ڈرامے "مدرارا کشش"، "مٹی کی گاڑی" اور "ہرما کی امر کہانی" کے پلاٹ میں واضح طور پر پیش کیا ہے۔ "مدرارا کشش" کے پلاٹ میں جہاں سیاسی خود غرضی کے لیے چانکیہ[17] کی بد دیانتی دیکھنے کو ملتی ہے۔ وہیں "مٹی کی گاڑی" کے پلاٹ میں جبر، ظلم و تشدد کے خلاف مزاحمت دکھائی گئی ہے۔ ڈراما "ہرما کی امر کہانی" کے پلاٹ میں سیاست اور سامراجیت کے جبر و تشدد کو دکھایا گیا ہے، دوسری طرف سامراجیت کے ذریعہ عدل وانصاف کے نام پر کس طرح انسانی قدر و قیمت کی قربانی دی جاتی ہے ساتھ ہی ساتھ قبائلی ثقافت کے دفاع کا سوال بھی اس ڈرامے کے پلاٹ میں بنیادی طور پر اٹھایا گیا ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اپنے ڈرامے کے پلاٹ میں حقوق نسواں کو بھی جگہ دی ہے۔ ڈراما "بہادر کلارن" کے پلاٹ میں عورت کو صرف ایک شہوت پرستی کا ذریعہ نہ سمجھنے کی نصیحت دی گئی ہے اور آج کے زوال پذیر سماج پر سوالیہ نشان قائم کیا گیا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ حبیب تنوؔیر نے اپنے ڈراموں کے پلاٹ میں ملک کے سیاسی، سماجی، اقتصادی اور ثقافتی مسائل کو بخوبی پیش کیا ہے۔

☆☆☆

کردار نگاری

پلاٹ کی طرح اشخاص یا کردار بھی ڈرامے کا جُزو لازم ہیں۔ ناٹیہ شاستر میں بھرت منی اور بوطیقا میں ارسطو نے پلاٹ کے بعد کردار یا کردار نگاری کو ڈرامے کے بنیادی اجزاء میں دوسرا سب سے اہم جُزو قرار دیا ہے۔ لیکن مغربی ڈراما نگار ولیم آرتھر، جے پی بیکر، گارلس وردی اور خصوصاً برتولت بریخت وغیرہ جیسے ڈراما نگار کردار نگاری کو ڈرامے کا سب سے اہم حصہ تسلیم کرتے ہیں۔ پلاٹ دراصل کرداروں کی سرگزشت کا نام ہے اور انھیں کی سرگرمیوں سے ہی پلاٹ کی تعمیر ہوتی ہے۔ کردار ہی ڈرامے کے عمل کو متاثر کرتا ہے اور اس عمل سے خود بھی متاثر ہوتا ہے۔ اسی کی گفتگو اور حرکات وسکنات سے پلاٹ کا قصہ اپنے ارتقاء کی ساری منزلیں طے کرتا ہے۔ کسی ڈرامے میں بھلے ہی عمل کی کثرت اور زیادتی ہو مگر کرداروں کی اس میں عدم موجودگی نہیں ہوتی ہے، اس لیے یہ ڈرامائی ساخت کی ریڑھ کی ہڈی اور ڈرامے کی جان تسلیم کی جاتی ہے۔ ڈرامے کی کامیابی کرداروں کی زندہ دلی اور حقیقی وجود پر منحصر ہے۔ موجودہ دور میں بھی قصہ اور پلاٹ پر کرداروں کو مقدم تسلیم کیا گیا ہے اور حقیقت بھی یہی ہے، کیوں کہ ڈراما کرداروں کی کہانی ہوتا ہے، اس کی بے ضابطگی واقعات کی کڑیوں کو بے جوڑ بنا دیتی ہے۔ ڈرامے کے کردار میں اگر انفرادیت اور جاذب نظری نہیں ہے تو ڈراما واقعات کے حسن وترتیب اور تسلسل کے باوجود تماشائی کے ذہن پر کوئی دائمی نقش نہیں چھوڑ سکتا ہے۔ کردار نگاری گویا ڈرامے میں جُزو اعظم کی حیثیت رکھتی ہے، باقی تمام اجزاء ذیلی اور اضافی ہیں۔ ڈرامے کی عظمت کا راز کردار کی وضاحت میں مضمر ہے۔ ڈراما نگار کو کردار کی پیکر تراشی میں فنی کاریگری اور چابکدستی سے کام لینا پڑتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں کو خود اس کے کرداروں نے دوام بخشا ہے۔ ڈرامے میں کردار نگاری کے سلسلے میں شیکسپیئر کے ڈراموں کے کردار کے حوالے سے پروفیسر اسلم قریشی رقمطراز ہیں:

> ''کسی ڈرامائی کارنامے کی عظمت میں کردار نگاری بنیادی اور مستقل عنصر ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں کو جس چیز نے زندہ رکھا ہے اور پائندہ رکھے گی وہ روئیداد کی اپج نہیں بلکہ اس کے مردوں اور عورتوں کے اوصاف کا جذب وکشش ہے۔ شیکسپیئر نے ''میکبتھ'' اور ہیملٹ'' میں جو انتہائی دل آویزی کا سامان فراہم کیا ہے، وہ قتل وخون اور انتقام کی واردات سے نہیں بلکہ کرداروں میں نفسیاتی عنصر کی آمیزش کا نتیجہ ہے۔'' (57)

کردار کے اعتبار سے ڈراموں میں اساطیری اور غیر اساطیری دو طرح کے کردار پیش کیے جاتے ہیں۔ اوّل الذکر میں کردار کی اعلٰی سیرت کی خصوصیات پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ جیسے رام، کرشن، عیسی مسیح یا ان کے جیسے کردار اعلٰی سیرت کردار ہیں جو سماج کے کسی طبقے کو نجات دلانے اور رہنمائی کرنے والے مثالی کردار ہیں۔ عموماً اس طرح کے کردار سنسکرت ڈراموں میں پیش کیے جاتے ہیں۔ لیکن سنسکرت ڈراموں کی طرح حبیب تنوؔیر نے بھی اپنے کچھ ڈراموں میں ایسے مثالی کرداروں کو پیش کیا ہے جو رام، کرشن اور تھیسیس[18] اور اوبرون[19] جیسے دیوتا کے اوتاری اور اساطیری شخصیت ہیں۔ حبیب تنوؔیر نے رام اور کرشن کے کرداروں کا انتخاب رامائن اور مہابھارت کی تاریخی روایات کے مذہبی قصے سے کیا ہے اور اسے اپنے ڈرامے ''اتررام کا چرتر'' اور پونارام کی ''مہابھارت'' اور ''سمپورن مہابھارت'' میں پیش کیا ہے۔ تھیسیس اور اوبرون جیسے اساطیری کردار کو شیکسپیئر کے ڈراما ''اے مڈ سمر نائٹ ڈریم'' کے ترجمہ ''کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا'' میں پیش کیا ہے۔ غیر انسانی کردار میں انفرادی خصوصیات پر زور دیا جاتا ہے جو کہ کرداروں کے معیار پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان کے ڈراموں میں کئی طرح کے انسانی کردار پائے جاتے ہیں۔ ایک وہ کردار جسے حبیب تنوؔیر نے ہندوستان کے اہم تاریخی اور مذہبی قصوں سے اخذ کیا ہے۔ جیسے ''مدرا راکشش'' میں راکشش[20] اور چانکیہ کا کردار جو ہندوستانی تاریخ کا ایک حصہ ہیں، ڈراما ''وینی سنہار'' میں دروپتی کا کردار جو ہندوؤں کے مذہبی قصہ مہابھارت کا ایک کردار ہے، ڈراما ''میرے بعد'' میں غالب کا کردار جو اردو ادب کا سب سے ممتاز و مقبول اور مشہور شاعر تسلیم کیے جاتے ہیں، ڈراما ''ہر ما کی امر کہانی'' میں ہرمادیو[21] کا کردار جو آزاد ہندوستان کے چھتیس گڑھ کے قبائلی علاقے کے راجا تھے۔ اس کے علاوہ ان کے ڈراموں میں ایسے بھی بہت سے کردار جنہیں حبیب تنوؔیر نے شاعری اور افسانوں کی خیالی دنیا سے اخذ کیا ہے۔ جیسے ڈراما ''شطرنج کے مہرے'' میں مرزا سجاد علی اور میر روشن علی اور ڈراما ''موٹے رام کا ستیہ گرہ'' میں پنڈت موٹے رام کا کردار پریم چند کے افسانوں سے لیے گئے ہیں۔ ڈراما ''آگرہ بازار'' میں ککڑی والا، مداری اور دوسرے پھیری والے کے کردار نظیر کی نظم سے چنے گئے ہیں۔ ان کرداروں کے علاوہ حبیب تنوؔیر کے ڈراموں میں ایسے بھی کردار ہیں جو ہندوستانی لوک کتھاؤں کا ایک اہم حصہ ہیں، جیسے ڈراما ''چرنداس چور'' میں چرنداس کا کردار چھتیس گڑھی ستیہ نامی[22] لوک کتھا سے لیا گیا ہے، ڈراما ''بہادر کلارن'' میں شراب بنا کر فروخت کرنے والی ذات کی ایک کلارن بہادر[23] کا کردار، ڈراما ''پونگا پنڈت'' میں جمادارن کا کردار اور ڈراما ''سون ساگر'' میں لورکائن یعنی لورک اور چندا[24] کا کردار حبیب تنوؔیر نے ہندوستان کی مشہور لوک کتھاؤں سے

لیا ہے۔ اس کے علاوہ حبیب تنویر نے کئی مغربی ڈراموں کا ترجمہ کرکے اس میں کرداروں کو ہندوستانی روپ میں پیش کیا ہے۔ جیسے بریخت کا مشہور ڈراما "دی گڈ ویمن آف سیزوان" کا ترجمہ "شاجاپور کی شانتی بائی" میں شانتی بائی کا کردار اور مولیر کے ڈرامے کے ترجمہ میں مرزا شہرت بیگ یا لالہ شہرت رائے کا کردار وغیرہ۔ حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں میں کرداروں کو سنسکرت ڈرامے کے فنی اصول کے مطابق پیش کیا ہے۔ محمد عزیز مرزا سنسکرت ڈرامے کے کردار کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

> "چونکہ ہندو ڈرامے کا دارومدار عشق پر ہے اس لیے ناٹک یا ہیرو میں ایسی صفات کا ہونا لازمی قرار دیا گیا ہے جو جذبات عشق کے محسوس یا پیدا کرنے کے لیے ضروری ہیں اوراس لیے شرم وحیا، اخلاق، حسن وجوانی، مروت، فیاضی، بہادری، فصاحت اور عالی خاندان اس کے جوہر سمجھے جاتے ہیں۔"(58)

حبیب تنویر کا ڈراما "مٹی کی گاڑی" کا مرکزی کردار چارودت[25] ہے جو ایک سچا عاشق ہے اور سماج کے اعلٰی خاندان سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ طوائف وسنت سینا[26] سے محبت کرتا ہے۔ اگرچہ تجارت میں گھاٹا ہو جانے کی وجہ سے وہ غربت کی زندگی ضرور جی رہا ہے لیکن اس کی شخصیت ایک اعلٰی کردار کی مثال ہے۔ راجا کی انتظامیہ کی بے قاعدگی کی وجہ سے جب شہر میں چوری کی وارداتیں بڑھ جاتی ہیں تو وسنت سینا اپنے زیورات چارودت کے پاس بطور امانت رکھوا دیتی ہے لیکن جب چور سینڈھ مار کر اس کے زیورات چرا لے جاتا ہے تو چارودت اپنی بیوی کے قیمتی زیورات اسے بھجوا دیتا ہے جو اس کی مروت، فیاضی اور دریادلی کو ظاہر کرتی ہے۔ اس ڈرامے کی ہیروئن ایک طوائف ہے جو اپنے عاشق چارودت کے عشق کے تئیں وفادار رہتی ہے۔ کیوں کہ اسے چارودت کی دولت سے نہیں بلکہ اس کی اچھائیوں سے محبت ہے، اسی وجہ سے جب چارودت تجارت میں گھاٹے کی وجہ سے مفلسی کی زندگی گزار رہا ہوتا ہے تب بھی وہ اس سے اتنا ہی پیار کرتی ہے جتنا کہ پہلے کیا کرتی تھی۔ اس ڈرامے کا ایک اہم کردار پرتی نائک[27] یعنی ولن شنکر کا کردار ہے جو رشتے میں چارودت کا سالا ہے لیکن یہ ایک لالچی، بدباطن، ضدی اور مجرمانہ ذہنیت کا ہے، جو وسنت سینا کا قتل کرکے اس کے قتل کا الزام چارودت پر لگا دیتا ہے اور جب یہ معاملہ عدالت میں پہنچتا ہے تو وہاں وہ سارے گواہوں کو خرید کر اس کے خلاف جھوٹی گواہی دلا کر فیصلہ اپنے حق میں کر لیتا ہے۔ راجا کے سالے شنکر کا یہ کردار ظلم وزیادتی کی علامت ہے جو محض ایک وِلن ہی نہیں ایک زبردست مسخرہ بھی ہے۔ یہ ایک عجیب وغریب مرکب اور

یکجوئی ہے اور ڈرامے کا ایک انوکھا پہلو ہے۔ عالمی ادب میں کوئی اور ڈراما ایسا نہیں ہے جس میں ایک ایسا ولن یا اینٹی ہیرو ہو جو ایک زبردست مسخرہ بھی ہو۔

سنسکرت ڈرامے کا ایک اور بہت اہم کردار وودوشک[28] یعنی رقیب کا ہوتا ہے جو ہمیشہ کسی برہمن کے سپرد کیا جاتا تھا۔ اس ڈرامے میں میترے کا کردار وودوشک کے کردار میں ہے جو چارودت کا دوست اور اس کا ہمراز ہے۔ چارو دت اسی کو رتناولی دے کر وسنت سینا کے پاس بھیجتا ہے۔ سنسکرت ڈرامے کے فن کے مطابق یہ تیز فہم، نکتہ سنج اور سادہ صفات کا مالک ہے۔ ڈراما "مٹی کی گاڑی" میں مرکزی کردار تو چارودت ہے لیکن حبیب تنویر نے اسے زیادہ ترجیح دینے کے بجائے باغی شرولک[29] کو زیادہ اہمیت دی ہے اور اسے ڈرامے کے ہیرو کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ وہ چارودت کے سالے کے ظلم و زیادتی کے خلاف اپنی آواز بلند کرتے ہوئے کہتا ہے کہ میں بہادروں اور اپنے بازوؤں کی مہارت سے بنے راجا کی توہین سے ناراض خادموں اور اپنی ذات کے لوگوں کو دوست آریک کی آزادی کے لیے حوصلہ افزائی کرتا ہوں۔ اس کے علاوہ اس ڈرامے میں نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے اور بہت سے کردار ہیں جو آوارہ گرد، جواریوں، چور اور اچکوں کے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ شرولک کا کردار بھی جسے حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں سب سے زیادہ اہمیت دی ہے وہ بھی ایک چور ہے جو محبت میں گرفتار ہے۔ وہ چوری کرتا ہے تو صرف اس لیے کہ اپنی معشوقہ کو غلامی سے آزاد کرا کر حاصل کر سکے۔ یہ چور ایک انقلابی بھی ہے اور سیاسی بھی۔ ڈرامے کے آخر میں وہ ایک طرح سے ظلم و زیادتی کو ختم کرنے کے لیے ایک سیاسی جماعت بناتا ہے اور راجا کے خلاف آواز اٹھا کر اسے گدی سے ہٹا کر اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

ڈراما نگار ناول نگار کی طرح اپنے نظریے کی تشریح نہیں کر سکتا ہے، وہ اس کے لیے ڈرامے میں ایسے کردار پیش کرتا ہے جو اس کے خیالات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ کردار کورس[30] یا راوی کے کردار ہوتے ہیں جن کے ذریعہ ڈراما نگار اپنے نظریے اور آواز کو پیش کرتا ہے۔ سنسکرت ڈراموں میں یہی کردار سوتردھار[31] کا ہوتا ہے جو جدید ڈرامے کی طرح عمل کے خلاصے کو اسٹیج پر پیش کرتا ہے۔ اس کردار کو مختلف طبقے کے رسم و رواج سے پوری آگاہی ہوتی ہے اور وہ ان کی زبان پر پوری قدرت رکھتا ہے، ساتھ ہی مختلف علوم و فنون اور ادب کے جملہ اصناف کا ماہر ہوتا ہے۔ اگر ڈرامے میں کچھ ایسے واقعات ہوں جو پہلے گزر چکے ہیں تو یہ کردار ڈراما شروع ہونے سے پہلے ناظرین کو بتاتا ہے اور اگر ڈرامے میں کہیں کڑیاں ٹوٹتی نظر آتی ہیں تو سوتردھار اس کے بیچ آکر اسے جوڑنے کا کام

کرتا ہے۔ سنسکرت، یونانی اور جدید ڈراموں خصوصاً بریخت کے ڈراموں کی طرح حبیب تنوّیر کے ڈراموں میں کورس کے کردار کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ حبیب تنوّیر کے مختصر ڈراما"پرمپرا"میں سوتر دھار کا کردار مرکزی کردار میں ہے جو ہندوستان کی سبھی تہذیبی، ثقافتی رسم و رواج اور تاریخ اور دوسرے علوم و فنون سے واقف ہے۔ اس ڈرامے میں وہ ایک دوسری کردار نٹی[32] یعنی اداکارہ کے ذریعہ آریوں کی ہندوستان میں آمد سے لے کر تقسیم ہند تک کے اہم تاریخی واقعات کو قاری اور ناظرین کے سامنے پیش کرتا ہے۔ اسی طرح ڈراما"ایک عورت ہپشیا بھی تھی"میں راوی اوّل اور راوی دوم کے دو کردار ہیں جو بابری مسجد کے مسمار کے سانحے کو ڈھائی سو سال پہلے ہپشیا[33] کی مذہبی شدت پسندوں کے خلاف اٹھائی گئی عوامی تحریک سے جوڑ کر پیش کرنے کا کام کرتے ہیں۔ ڈراما"آگرہ بازار"میں فقیر کا کردار کے ذریعہ سے نظیر کی نظم شہر آشوب پیش کرکے بازار میں اقتصادی بدحالی کی فضا قائم کی گئی ہے راوی یعنی سوتر دھار کا کردار ادا کرتے ہیں۔ جو اس ڈرامے میں قصے کی وضاحت کرنے، مرکزی خیال کو تقویت دینے اور ساتھ ہی مناظر کی کڑیوں کو جوڑنے کا کام کرتے ہیں۔ ڈراما"چرنداس چور"میں کورس کا یہ کردار پنتھی گائک[34] ادا کرتے ہیں جو ڈرامے کے شروع میں ستیہ نامی گیت کو کورس کے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ڈراما"دیکھ رہے ہیں نین"میں کورس کے یہ کردار دو مناظر کو جوڑنے اور دوسرے مناظر کے لیے فضا قائم کرنے کا کام کرتے ہیں۔ اسی طرح ڈراما"گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد"، "بہادر کلارن"وغیرہ جیسے ڈراموں میں سوتر دھار کا کردار پنتھی گلوکار ادا کرتے ہیں، جو منظر کو جوڑنے کا کام کرتے ہیں اور قصے کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔ حبیب تنوّیر کے تقریباً سبھی ڈراموں میں سوتر دھار کا ایک معاون کی حیثیت سے بہت اہم رول رہتا ہے۔

حبیب تنوّیر ایک ایسے ترقی پسند ڈراما نگار ہیں جنھوں نے اپنے ڈراموں میں کرداروں کا انتخاب صرف تخیل کی بنیاد پر نہ کرکے لوک یعنی عام لوگوں کو ذہن میں رکھ کر کیا ہے۔ ان کے ڈراموں میں محنت کش کسان، مزدور طبقہ، چھوٹے پیشہ ور اور غیر تعلیم یافتہ جیسے عام لوگ شامل ہیں، جو ہندوستانی عوام کے بہت قریب ہونے کی وجہ سے ان سے ایک طرح کا رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں موضوعات کا تنوع ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ ان میں کرداروں کی تعداد بہت زیادہ ہوا کرتی ہے۔ ڈرامے میں کرداروں کی تعداد کے سلسلے میں ڈاکٹر محمد شفیع کی رائے ہے کہ:

”جہاں تک کرداروں کی تعداد کا سوال ہے تو ڈرامے میں کردار کا کم ہونا ہی اس کی کامیابی کی ایک سند ہے۔ کیونکہ ڈرامہ اسٹیج پر پیش کرنا ہوتا ہے۔ اس لئے اگر کرداروں کی تعدا کم ہو تو ڈرامے کو اسٹیج کرنے میں دشواریوں کا سامنا کرنا نہیں پڑے گا۔۔ کردار کی زیادتی سے یہ ہوتا ہے کہ کردار سامعین یا ناظرین پر اپنا اثر نہیں چھوڑ پاتا ہے۔ کردار جتنے کم ہوں گے کردار نگاری اتنی ہی اثر انگیز ہو سکے گی۔“(59)

ڈرامے میں کرداروں کی تعداد کے سلسلے میں حبیب تنویر نے جہاں بہت ایسے ڈرامے تخلیق کیے ہیں جس میں کرداروں کی تعداد بہت کم ہے وہیں کچھ ایسے مشہور ڈرامے بھی لکھے جس میں کرداروں کے کم ہونے کے اس خیال کی تردید کی ہے اور اس میں کرداروں کی بھرمار ہے۔ مثلاً حبیب تنویر کا ڈراما ”سات پیسے“ میں ماں اور بیٹے کے صرف دو کردار ہیں جن کے ارد گرد پوری کہانی گھومتی ہے۔ اسی طرح ڈراما ”وزیر علی“ میں صرف تین کردار یعنی وزیر علی[35]، لفٹینٹ اور کرنل کے کردار ہیں۔ اس کے علاوہ راجستھانی لوک کتھا پر مشتمل ڈراما ”ٹھاکر پریت پال سنگھ“ میں ایک ہی کردار پریت پال سنگھ کے ارد گرد پوری کہانی گھومتی ہے، باقی سبھی کردار ضمنی ہیں جو ڈرامے میں زیادہ تر ناچ گانوں میں آتے ہیں اور اسی کے ذریعہ کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ”مٹی کی گاڑی“، ”چرنداس چور“ اور ”آگرہ بازار“ ایسے ڈرامے ہیں جن میں کرداروں کی بہتات ہے۔ مثلاً ڈراما چرنداس چور میں کل 52 کردار ہیں جو اسٹیج پر ناظرین کے سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح ڈراما ”مٹی کی گاڑی میں کرداروں کی کثرت دیکھنے کو ملتی ہے۔ ڈراما ”آگرہ بازار میں تو کل 75 کردار اسٹیج پر نمودار ہوتے ہیں۔ لیکن حبیب تنویر کی یہ ذہانت تھی کہ انہوں نے نہ صرف ہر کردار کے ساتھ انصاف کیا بلکہ ان کرداروں میں ایسی خوبی پیش کی جو ناظرین یا قاری کو اپنی طرف متوجہ کر سکے اور ان کے ذہن پر گہرا نقش چھوڑ سکے۔ ڈرامے میں کردار نگاری کے متعلق سیّد عبّاس رضوی نے لکھا ہے کہ:

”ڈرامے کے لیے کردار حقیقی ہوں۔ نہ مثالی ہوں اور نہ بے جان۔ یہ ضروری ہے کہ کردار اپنے افکار، اعمال رفتار و گفتار اور لباس و وضع سے اپنے طبقہ کا نمائندہ معلوم ہو۔ کردار کی تخلیق ڈرامے کے پلاٹ اور اسٹیج پر اس کی ضرورت کے لحاظ سے کی جاتی ہے اور کرداروں کی تخلیق کے بعد ڈراما نگار اس سے بے تعلق ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اسے اپنے کرداروں کو متعارف کرانے کا حق بھی حاصل نہیں رہتا۔“(60)

حبیب تنویر کے ڈرامے کے سبھی کردار ان کے ڈرامے کے پلاٹ سے میل کھاتے ہیں۔ ان ڈراموں میں ایسا کوئی کردار نہیں ہوتا ہے جو ڈرامے کے پلاٹ میں کسی طرح کی رکاوٹ پیدا کرے یا کسی طرح کے قصے کی وضاحت نہ کرتا ہو۔ کردار نگاری کے اعتبار سے حبیب تنویر کے تقریباً سبھی ڈراموں کے کردار حقیقی کردار کے زمرے میں آتے ہیں۔ وہ کردار اپنے طبقاتی رجحانات اور ان کی خصوصیات کی حقیقی تصویر پیش کرتے ہیں۔ یہ کردار مثالی کردار نہیں ہیں بلکہ سماج کے عام طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً ڈراما ''آگرہ بازار'' اور ''شطرنج کے مہرے'' کے سبھی کردار امتیازی اوصاف کے حامل اور ایک جہد مسلسل کی تصویر نظر آتے ہیں۔ ڈرامے میں بظاہر تو کوئی ہیرو کے کردار نہیں ہیں لیکن حبیب تنویر نے ضمنی کرداروں کو اتنی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ ہیرو بن کر دوسرے کرداروں سے بلند تر نظر آنے لگے ہیں۔ جیسے ڈراما شطرنج کے مہرے میں مجاور کا کردار اور آگرہ بازار کا پتنگ والے کا کردار ڈرامے کے ضمنی کردار ہیں لیکن حبیب تنویر کی فنی مہارت نے انھیں دوسرے مرکزی کرداروں سے بلند تر بنا دیا۔ یہ متحرک کردار ہیں جو سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور وہ اپنے افکار اور اعمال سے معاشرے کے محنت کش طبقہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس ڈرامے میں ککڑی والا، تربوز والا، لڈو والا، مداری اور پتنگ والے کے کردار بھی جاندار اور متحرک نظر آتے ہیں۔ کیوں کہ ان میں زمانے کے ساتھ اپنے آپ کو بدلنے کی صلاحیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ سبھی کردار اپنی اپنی جدوجہد میں مصروف ہیں۔ ایک زوال یافتہ سماج میں انسان کا اولین فریضہ خود کو کسی نہ کسی طرح زندہ رکھنا ہے۔ یہ سبھی کردار ہمیں اس کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں۔ لیکن وہیں کتب فروش، شاعر نما آدمی اور ادیب وغیرہ کے کردار ایسے غیر جاندار ہیں جو قدامت پرستی کا دامن تھامے ہوئے ہیں اور اپنے آپ کو بدلنے کے بجائے حالات کو بدلنے کا خواب دیکھتے ہیں۔ کتب فروش، شاعر نما آدمی اور ادیب کے یہ کردار معاشرے کے اس اعلیٰ طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں جو پرانی اقدار کا دامن مضبوطی سے تھامے ہیں ان سے معاشرے کی بقا کی امید نہیں کی جاسکتی ہے اور سپاہی اور شہدے کے کردار اقتدار کی خود مختاری اور ملک کے بدعنوان رویے کو دکھاتے ہیں۔ ڈرامے سے متعلق حبیب تنویر کا مشاہدہ اور مطالعہ بڑا گہرا ہے۔ وہ کردار نگاری کے فن کی باریکیوں سے واقف ہیں، یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ڈراموں میں کرداروں کا تعارف خود نہیں کراتے ہیں بلکہ ان کے ڈراموں کے کردار خود اپنا تعارف کراتے ہیں۔ جیسے ڈراما ''چرنداس چور'' کا مرکزی کردار چرنداس کا تعارف ڈرامے کا کوئی دوسرا کردار یا خود حبیب

تنویر نہیں کراتے ہیں بلکہ وہ خود اپنے آپ کو متعارف کراتے وقت دوسرے کرداروں کے سامنے کہتا ہے کہ میرا نام چرنداس ہے اور میرا کام چوری کرنا ہے کل ملا کر میں چرنداس چور ہوں۔

ڈرامے میں عام طور پر ہیرو کی شکل میں ایک باوقار، خوبصورت، جانباز اور جوشیلے مرد کا تصور ابھرتا ہے اور اسی طرح ہیروئن کا مطلب ہے ایک بے انتہا خوبصورت، نازک اندام لڑکی، اور ولن کے روپ میں ایک بدصورت، خراب ذہنیت والے انسان کا تصور ابھرتا ہے۔ لیکن حبیب تنویر کے ڈراموں میں ایسا بالکل نہیں ہے، کیوں کہ ان کے ڈراموں کا ہیرو ایک عام انسان ہوتا ہے نہ وہ خوبصورت ہوتا ہے اور نہ ہی باوقار ہوتا ہے۔ جیسے سنسکرت ڈراما ”مرچھ کٹکم“ کا ہیرو چارودت ہے لیکن جب حبیب نے اس کا ترجمہ کر کے ”مٹی کی گاڑی“ کے نام سے پیش کیا تو اس میں سرولک جو ایک چور ہے اور غریب طبقے سے تعلق رکھتا ہے اس کو ہیرو کے کردار کے روپ میں پیش کیا ہے۔ اسی طرح ”شطرنج کے مہرے“ میں ایک مجاور جو ایک فقیر ہے اس کو ڈرامے کا ہیرو بنا کر پیش کیا ہے۔ ڈراما ”چرنداس“ کا ہیرو چرنداس بھی ایک چور ہے جو بدصورت تو ہے ہی ساتھ ہی غریب طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی طرح ڈراما ”ساجا پور کی شانتی بائی“ کی مرکزی کردار ایک طوائف ہے جو غربت کی وجہ سے اپنے جسم کا سودا کرتی ہے۔ ڈراما ”بہادر کلارن“ کی مرکزی کردارہ بہادر خوبصورت اور حسین تو ہے مگر وہ ذات کی ایک کلارن ہے جو شراب بیچنے کا کام کرتی ہے۔ ان کے ڈراموں میں ایسی بھی نسوانی کردار ہیں جو انتہائی خوبصورت اور نازک اندام ہیں، لیکن حبیب تنویر نے انھیں اپنے ڈراموں میں منفی کردار کے روپ میں پیش کیا ہے۔ جیسے ڈراما ”چرنداس چور“ کی رانی کا کردار، جو خوبصورت اور حسین تو ہے ہی ساتھ میں ملک کی ملکہ بھی ہے مگر اس ڈرامے میں منفی کردار میں ہے۔ کیوں کہ وہ اپنا تخت و تاج بچانے کے لیے چرنداس کو اس کے سچ بولنے کی وجہ سے اس کا قتل کروا دیتی ہے۔ اسی طرح ڈراما ”وینی سنہار“ میں دروپتی کا کردار ہے، اگرچہ پانڈوؤں[36] کے قصے میں دروپتی کا کردار اس کی ہیروئن کے روپ میں ہے، لیکن حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں اس کے کردار کو ایک منفی کردار کی حیثیت سے پیش کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ طبقاتی بالادستی اور خوبصورتی ڈرامے کی کامیابی میں کوئی معنی نہیں رکھتی ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین اپنے مقالہ میں ڈرامے کے کردار کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ”ڈرامہ نگار کے لیے اشخاص کی اندرونی زندگی کی واضح اور جاذبِ نظر تصویر کھینچنا جتنا ضروری ہے، اتنا ہی مشکل بھی ہے۔ اس کے اشخاص خود اپنی گفتگو اور اپنے عمل سے، اپنی سیرت کا اظہار کرتے ہیں۔ اس

اظہار کے لیے مناسب موقع پیدا کرنا۔۔۔ان میں باہمی کشمکش پیدا کرنا تا کہ ان کی خصوصیات اچھی طرح ابھر آئیں۔یہی ڈرامہ نگار کا کمال ہے۔" (61)

ڈراما" آگرہ بازار" میں حبیب تنوؔیر نے ایک نئی مغربی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ جس میں ایک ایسا کردار ہے جو ڈرامے کا کردار تو ہے لیکن بحیثیت فرد وہ ڈرامے میں کہیں نظر نہیں آتا ہے لیکن ڈرامے کے سبھی مکالمے اور سین میں وہ موجود ہے۔ اس طرح پورا سماج ہی ایک کردار کی طرح ابھر آتا ہے۔ ڈراما تخلیق کی یہ تکنیک حبیب تنوؔیر کی اپنی خود کی ایجاد ہے جس کی ابتداء آگرہ بازار کے ذریعے سے ہوئی ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اس ڈرامے کو اس خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ڈرامے کی سبھی نظموں، مکالموں اور بیانات سے نظیر کا کردار کچھ اس طرح ابھر کر سامنے آتا ہے کہ وہ ڈرامے میں نہ ہوتے ہوئے بھی مرکزی کردار بن جاتا ہے۔ ان کے ڈراموں کی یہ خوبی ہے کہ وہ اینٹی ہیرو یا اینگری ینگ مین[37] کے بجائے بغیر ہیرو کے ڈراما پیش کرتے ہیں کیوں کہ ہیرو تو وہ ماحول ہے، وہ سماج ہے، وہ وقت ہے جس کا ذکر ہے، جو دکھایا جارہا ہے، جو پیش ہورہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈراموں کے فنکار ایک آدھ کو چھوڑ کر باقی تمام گمنام ہی رہے، چاہے وہ یورپ گئے ہوں یا انہوں نے ہندوستان کے کونے کونے میں اپنی اداکاری کے جوہر دکھائے ہوں۔ حبیب تنوؔیر کے ڈراموں کے کرداروں میں مذہبیت کی کمی نہیں ہے مگر خدا سے ان کا رشتہ مقبول اور عقل سلیم سے آہنگ ہوتا ہے۔ ڈراما" چرنداس چور کا مرکزی کردار چرنداس مورتی چرانے سے پہلے اس کے سامنے اوندھا لیٹ کر اپنی عقیدت کا اظہار کرتا ہے۔ اسی طرح ڈراما" آگرہ بازار" میں ہندوؤں کی ایک ٹولی رنگین کپڑے پہنے ہوئے "بلدیو جی کا میلہ" گاتی ہوئی بائیں طرف سے آتی ہے۔ دوسری طرف سے سکھوں کی ٹولی "مدح نانک شاہ گرو" گاتی ہوئی آتی ہے۔ دونوں گروپ میں تناؤ کی فضا پیدا ہو جاتی ہے لیکن اسی دوران گرونانک کی تصویر کے آگے دونوں گروپ سر جھکا دیتے ہیں اور کرداروں کی دونوں منڈیاں اپنا اپنا گیت گاتے ہوئے نکل جاتی ہیں۔ حبیب تنوؔیر نے جس مقصد کے تحت بھی ڈرامے تخلیق کیے ہیں ہمیشہ اس بات کا خیال رکھا ہے کہ ان کے کردار خود ان کے مقصد کی نشاندہی کریں۔ جیسے ڈراما" آگرہ بازار" پیش کرنے کا مقصد نظیر کو عوامی شاعر کی حیثیت سے پیش کرنا تھا اس لیے ڈرامے میں ککڑی والے کو شروع سے آخر تک اپنی ککڑی پر نظم لکھوانے کی جدوجہد میں مصروف دکھایا ہے۔ اس کو کامیابی تبھی ملتی ہے جب آخر میں نظیر ککڑی پر نظمیں لکھ کر دے دیتے ہیں۔ کلاسیکی ڈراموں کی طرح حبیب تنوؔیر اپنے ڈراموں کے مزاحیہ کرداروں کے ذریعے ناظرین کو انبساط اور مسرت بھی عطا کرتے ہیں اور جدید ڈراموں کی

طرح مقصد کی تکمیل کے لیے سب کچھ کرداروں کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ کردار نگاری کے بارے میں ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں کہ:

> ”ڈراما نگار زندگی کے مختلف پہلو، مختلف مسائل اور نوبہ نو انسانی جذبات کی سچی تصویر پیش کرتا ہے۔ زندگی کی یہ مرقع کشی اسی وقت ممکن ہے جب ڈرامہ نگار جیتے جاگتے کردار تخلیق کرے اور ان کی سیرت کو ایسی فنّی مہارت سے اُبھارے کہ وہ تماشائی یا قاری کو اپنے گردوپیش کے عام انسان معلوم ہوں۔ ان کی گفتگو افعال اور جذباتی ردعمل میں حقیقت کا رنگ ہو، ان کا ہر فعل ان کے محسوسات کا نتیجہ ہو۔“(62)

حبیب تنوؔیر اپنے ڈراموں کے کرداروں کے ذریعے انسانی سماج اور اس کے جذبات واحساسات کی سچی اور حقیقی تصویر پیش کرتے ہیں، وہ اپنے ڈراموں میں ایسے کردار چنتے ہیں جو وقت اور حالات کے لحاظ سے موزوں ہوں۔ ”آگرہ بازار“ میں نظیر اکبر آبادی کے مخصوص دور کی عکاسی کے لیے ایسے کردار کو چنا ہے جو تاریخی اور ادبی دونوں حیثیتوں سے اس کام کے لیے نہایت ہی موزوں تھے۔ ان کرداروں کے انتخاب سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ حبیب تنوؔیر کا تاریخی شعور کتنا نکھرا ہوا ہے وہ اگر چاہتے تو یہ کام کسی جاگیر دار کی وساطت سے لے سکتے تھے لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا بلکہ عام انسانوں کے کرداروں سے ہی اس دور کے ماحول کی تشکیل کی اور انہی عام کرداروں سے ہی اس دور کی سماجی، سیاسی اور اقتصادی صورتِ حال کی بازیافت بھی کی ہے۔ نظیر اکبر آبادی کے کردار اور کلام کے انتخاب سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ حبیب تنوؔیر کو اس بات کا بخوبی احساس تھا کہ کسی بھی دور کی سماجی، سیاسی اور اقتصادی صورتِ حال کی عکاسی اس دور کے ادب کو پڑھے اور سمجھے بغیر نہیں لکھی جاسکتی ہے۔ چنانچہ انہوں نے متذکرہ دور کے ایک نمائندہ شاعر کے کلام اور اس کی شخصیت سے اس دور کی ایسی تصویر پیش کی کہ شاید ہی وہ ہمیں کسی تاریخ یا سماجی صحیفے میں اتنی واضح نظر آئے۔ ڈراما ”آگرہ بازار“ میں نظیر اکبر آبادی کی ظاہری غیر موجودگی کے باوجود بھی ان کا کردار ڈرامے کا مرکزی کردار ہے۔ ان کے کردار کی سب سے بڑی خصوصیت ان کا انسان دوستی کا نظریہ ہے جس میں مفلسی، غربت، تنگدستی اور جمہوریت کا بے لوث اظہار ہوا ہے لیکن اس دور کے شعراء اور تذکرہ نویس تعصب کی بناپر نظیر کو شاعر ماننے سے انکار کرتے تھے اور انھیں بازارو شاعر کہہ کر پکارتے تھے۔ حبیب تنوؔیر نے اس ڈرامے میں نظیر کو ایک عوامی شاعر کی حیثیت سے پیش کرتے ہوئے یہ دکھاتے ہیں کہ نظیر نے اپنی نظموں کے ذریعے عوام کے مسائل کو حل کیا ہے اور سماجی، تہذیبی، ثقافتی اور اقتصادی موضوعات پر ایسی بہترین نظمیں لکھی

ہیں جن سے عوام کی فلاح و بہبود ممکن ہے۔ ککڑی پر لکھی ان کی ایک نظم جسے گا کر بیچنے سے ککڑی والے کی معاشی تنگی کا مسئلہ حل ہوتا ہے اس کی مثال درج ذیل ہے:

"کیا پیاری پیاری میٹھی اور پتلی پتلیاں ہیں — گنے کی پوریاں ہیں ریشم کی تکلیاں ہیں

گنے کی پوریاں ہیں ریشم کی تکلیاں ہیں — مجنوں کی سرد آہیں لیلیٰ کی انگلیاں ہیں

کیا خوب نرم و نازک اس آگرے کی ککڑیاں ہیں

اور جس میں خاص کافر اسکندرے کی ککڑی" (63)

"آگرہ بازار" میں نظیر کے علاوہ ککڑی والے کا کردار بھی اہم ہے کیوں کہ ڈرامے کا پورا قصہ اسی کے ارد گرد گھومتا ہے اور ڈرامے کی ابتداء اور انتہا دونوں ہی اسی کے کردار پر ہوتی ہے۔ اس کی شخصیت میں اچھے انسان ہونے کی وہ سبھی خصوصیات موجود ہیں جو ڈرامے کے مرکزی کردار کے لیے ضروری اور اہم ہیں۔ ککڑی والا ان سبھی خصوصیات سے آراستہ ہے۔ وہ بہادر، عقلمند، متحمل، بات چیت کرنے میں ماہر اور حد سے زیادہ اعتماد رکھنے والا انسان ہے۔ اس کے کردار میں خود اعتمای کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ جب وہ اپنی ککڑی پر نظم لکھوانا چاہتا ہے جس سے کہ اس کی ککڑی بکنے لگے تو سب اس کا مذاق اڑاتے ہیں لیکن وہ ناامید نہیں ہوتا ہے بلکہ اپنی جدوجہد جاری رکھتا ہے اور آخر میں نظیر سے اپنی ککڑی پر نظم لکھوا کر اپنے مسائل کو حل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

ڈراما "چرنداس چور" کا مرکزی کردار چرنداس ایک چور ہے۔ اس کے کردار میں ایک خامی یہ ہے کہ وہ چوری کرتا ہے لیکن کئی چوریاں وہ اس وجہ سے کرتا ہے کہ غریبوں میں بانٹ سکے، اور رانی کے محل میں وہ صرف اس وجہ سے چوری کرتا ہے کہ رانی اس کی سچائی اور اپنی ریاست کے کھوکھلے پن کے نظام کو جان سکے۔ اس کے کردار کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک بے باک، سچا اور بے خوف انسان ہے۔ اس کے بے خوف ہونے کا پتا تب چلتا ہے، جب اسے شاہی خزانے سے سونے کی مہریں چرانے کے جرم میں رانی کے دربار میں پیش کیا جاتا ہے اور وہ رانی کا حکم ماننے سے انکار کرتے ہوئے گرو سے کیے گئے وعدے پر قائم رہتا ہے۔ اس کے کردار کی ایک یہ بھی خوبی ہے کہ وہ مفلسوں اور ناداروں کا مددگار ہے۔ اس کی یہ خوبی اس وقت سامنے آتی ہے، جب وہ علاقے میں قحط پڑنے پر کسان اور گاؤں والوں کی مدد کرنے کے لیے مالگزار کے گھر سے دھان کی بوریاں چرا کر دھان ان غریبوں میں تقسیم کرتا ہے۔ چرنداس کے کردار میں خوداعتمادی کا احساس ہے یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی محنت سے حاصل کی ہوئی چیز پر

بھروسہ کرتا ہے، جو رانی اور اس کے بیچ ہوئے مکالموں سے صاف ظاہر ہوتا ہے۔ ان دونوں کے بیچ ہوئے مکالموں کی ایک مثال درج ذیل ہے:

رانی : اچھا جاؤ، میں نے تمھیں معاف کر دیا۔ یہ پانچ مہر بھی انعام میں رکھ لو۔

چرنداس : یہ میری کمائی کی نہیں ہے۔ میری کمائی کا پیسہ میری جیب میں ہے۔ میں اپنی محنت کی کمائی پر جیتا ہوں۔ مجھے اور پانچ مہر نہیں چاہیئے۔ میرے پاس بھگوان کا دیا بہت کچھ ہے۔(64)

حبیب تنویر کے ڈراما ''مدراراکشش'' میں چانکیہ کا کردار آج کی سیاست میں موجود حکمت عملی کی علامت ہے، جو ایک اچھی حکمرانی کے لیے وزیر کے خلاف سازش کرتا ہے۔ ''گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد'' کا مرکزی کردار جھنگلو ایک سچا دوست، محنتی انسان اور سچا عاشق ہے۔ اس کا دوست منگلو محنتی اور اضطراری ذہن کا انسان ہے، اسے دوسروں سے جھگڑا کرنا بالکل پسند نہیں ہے۔ جب مالتی کا باپ اس سے جھگڑا کر کے اسے پھنسانا چاہتا ہے تو وہ واضح لفظوں میں کہہ دیتا ہے کہ ہم جھگڑا نہیں کرتے اور نہ ہی کریں گے۔ مالتی کا کردار ایک فرماں بردار اور حساس طبیعت کی خاتون کا ہے۔ وہیں مالتی کے باپ کا کردار سماج میں موجود لالچی فکر کے انسان کی علامت ہے۔

''بہادر کلارن'' میں بہادر اور چھچھان[38] نام کے ماں اور بیٹے کے دو مرکزی کردار ہیں۔ چھچھان سماج میں موجود ایسی ذہنیت رکھنے والے انسان کی علامت ہے جو عورت کو صرف شہوانیت کے نظر سے دیکھتے ہیں۔ بہادر کا کردار ڈرامے کا سب سے اہم کردار ہے۔ اس کے کردار میں کچھ ایسی خصوصیت ہے جو لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے۔ جیسے وہ شوخ مزاج، مؤدب فطرت، ثابت قدم، حساس اور توہم پرست خاتون ہے۔ جب اس کا بیٹا اپنے ہی باپ کو جان سے مار کر ماں کو غلط نظروں سے دیکھنے لگتا ہے تو وہ غصے سے آگ بگولہ ہو جاتی ہے اور اپنی اولاد کی تربیت کی خامی پر شرمندہ بھی ہوتی ہے اور یہ سوچتی ہے کہ اس نے ایسے بیٹے کو آخر کیوں کر جنم دیا۔ بالآخر اپنی عزت کی حفاظت کرتے ہوئے ممتا کی پرواہ کیے بغیر اپنے ہی بیٹے کو جان سے مار دیتی ہے اور خود بھی خودکشی کر لیتی ہے۔ بہادر کلارن کے مکالمے کی ایک مثال درج ذیل ہے:

بوند بوند کر کے گھڑا ابھرتا ہے
پاپ کا گھڑا ابھرتا ہے پاپ کا
ماں پر غلط نظر ڈالے قاتل ہے باپ کا
گلے کو لگا ہے کٹار

کتنی اس کو چھائی ہے جوانی۔۔۔۔"(65)

"سون ساگر" میں ڈرامے کے مرکزی کردار لورک کو لوگوں کی رہنمائی کرنے والے محکم کردار کے روپ میں پیش کیا ہے۔ وہیں دوسری طرف چندا کو ایک مضبوط ارادوں والی خاتون کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ ڈراما "کارتوس" کا مرکزی کردار وزیر علی ہے۔ جو ایک بیباک بہادر مرد مجاہد ہے جس نے انگریزوں کے خلاف بغاوت کرنے میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا لیکن ہندوستانی تاریخ میں اس کا کہیں ذکر نہیں ملتا ہے۔ اس ڈرامے میں حبیب تنوؔیر نے وزیر علی کی انگریزوں کے خلاف نفرت اور اس کی دلیری اور بہادری کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈراما "چاندی کا چمچہ" کا مرکزی کردار دوکاندار ایک صاف گو اور خوش اخلاق فطرت کا مالک ہے۔ ہم سایہ کے ذریعے پھینکے جانے والے کوڑے سے پریشان ہو کر مسائل کے حل کے لیے وہ اپنی صورت حال سے آگاہ کراتے ہوئے اس عورت سے واضح لفظوں میں اس کے اسلوب پر طنز کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

دوکان دار :لوگ خیال نہیں کرتے نہ سہی، لیکن اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ کسی پر ظلم کریں۔
پڑوسن :دیکھو مجھے مذاق اچھا نہیں لگتا، کہہ دیتی ہوں۔
دوکان دار :مجھے بھی تو مذاق اچھا نہیں لگتا۔
پڑوسن :بدتمیز۔۔۔۔۔
دوکان دار :میری طرف دیکھئے، میرے سر پر روز کوڑا برستا ہے اور میں اُف تک نہیں کرتا۔
پڑوسن :کیا مطلب؟
دوکان دار :یہ بھی کوئی مذاق ہے؟ صبح صبح آدمی نہا دھو کر دوکان کھول کر بیٹھے اور بیٹھتے ہی دھول و مٹی میں نہا جائے۔ سارے گھر کا کوڑا کرکٹ میرے ہی سر پر پھینکا جاتا ہے۔(66)

اس مثال سے یہ واضح ہوتا ہے کہ دوکاندار ایک صاف گو انسان ہے، جو اتنی پریشانیوں کے باوجود اپنی بات کو بہت ادب کے ساتھ واضح لفظوں میں پڑوسن سے کہہ دیتا ہے۔ دوکان دار کی یہی صاف گوئی اس کے خوش اخلاق اور خوش طبع ہونے کی دلیل ہے جو ناظرین کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے کافی ہے۔ ڈرامے کی اس مثال سے پڑوسن کے کردار کی نازیبا حرکت کا پتا چلتا ہے جس سے اس کی نامعقول شخصیت واضح ہوتی ہے۔ ڈراما "دودھ کا گلاس" میں دودھ میں پائے جانے والے اجزاء جیسے پروٹین، وٹامن، کیلشیم اور شیرینی کو کردار کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔

حبیب تنویر نے ڈراما" ہرما کی امر کہانی" میں دو کردار، مہاراج ہرمادیو اور کلکٹر کے ذریعے سے سامراجیت اور جمہوریت کی مخالفت دکھائی ہے۔ ڈرامے کے دونوں کردار اپنی اپنی شخصیت کو بخوبی اجاگر کرتے ہیں۔ ہرمادیو نے جہاں عام لوگوں کے عقیدے اور مذہب کا بے جا استعمال کیا ہے۔ وہیں کلکٹر کے کردار کے ذریعے سے ملک کے جمہوری نظام کی خرابی کو یہاں پیش کیا ہے۔ "دیکھ رہے ہیں نین" کا مرکزی کردار وراٹ انسانوں کی خدمت کرنے کو انسان کی نجات کا ذریعہ اور انجانے میں کی گئی غلطی سے نجات پانے کا ذریعہ مانتا ہے۔ یہی وجہ کہ وہ چنڈال جیسے حقیر کام کو کرنے میں اپنی رضامندی ظاہر کرتا ہے اور اس کام کو کرتے کرتے آخر میں موت کو گلے لگا لیتا ہے۔ "ایک عورت ہیپشیا بھی تھی" کی نسوانی کردار ہیپشیا اس ڈرامے کی مرکزی کردار ہے جو سیاسی استحصال اور جبر و تشدد کے خلاف ایک عوامی تحریک چلاتی ہے۔ اس کے کردار کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ماہرین ریاضیات اور بے باک خاتون ہے اور وہ مذہب اور تہذیب و ثقافت کی سچی نمائندگی اور اس کی حقیقی تصویر پیش کرتی ہے۔ وہ تشدد اور مذہبی شدت پسندی کو انسانیت اور بھائی چارے کے خلاف مانتی ہے اور ایسے لوگوں کے خلاف آواز اٹھاتی ہے جو مذہبی شدت پسندی کو بڑھاوا دینے کا کام کرتے ہیں۔ "وینی سنہار" میں دروپتی کا کردار مرکزی کردار کی شکل میں سامنے آتی ہے، جو جبر و تشدد کے خلاف اپنی آواز نہیں بلند کرتی ہے، بلکہ انتقام لینے کی خراب ذہنیت کی شخصیت کا تعارف کراتی ہے۔ "پونگا پنڈت" ڈرامے کی مرکزی کردار جمعدارن کے کردار کے ذریعہ سے سماج کے طبقاتی نظام کی تفریق کی صورتِ حال سے پیدا شدہ خراب رسم و رواج کو ختم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ عشرت رحمانی کردار نگاری کے سلسلے میں رقمطراز ہیں:

"کردار نگاری میں موقع محل کی موزونیت کے ساتھ سب سے پہلے اس کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ ہر شخصیت اپنے مرتبہ اور ماحول کے مطابق گفتگو کرے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب کہ تمام کرداروں کی زبان اور بیان کا اسلوب حقیقت کے رنگ میں ڈوبا ہو۔"(67)

حبیب تنویر نے اپنے ڈرامے میں تھیم کے مطابق کردار پیش کیے ہیں اور ان کرداروں کے چہرے کے تاثر، زبان لب و لہجہ کا فرق، کرداروں کی نفسیات، پہناوا، اٹھنا بیٹھنا یہ تمام چیزیں ان کے ڈرامے کی کہانی سے میل کھاتی ہیں۔ جس سے ڈرامے کے سبھی کردار اصلی زندگی کے کردار نظر آتے ہیں۔ ان کرداروں میں کسی بھی طرح کی بناوٹ کا کوئی شائبہ دکھائی نہیں دیتا ہے کیوں کہ ایک تو انہوں نے کرداروں کو عام زندگی سے چنا ہے اور دوسرے ان

کی عادات و اطوار، حرکت و عمل اور ان کی نفسیات کا پورا خیال رکھتے ہوئے ان کے خصائص عمل کو بھی پیش کیا ہے۔ جیسے ڈراما "چرنداس چور" اور "آگرہ بازار" میں کرداروں سالے، بے، ابے وغیرہ جیسے غیر معیاری الفاظ جو ان کی روزمرہ میں شامل ہیں اسے ان کے ذریعے ادا کروائے گئے ہیں۔ اسی طرح جھوٹ بول کر سامان فروخت کرنا کچھ چھوٹے پیشہ وروں کی عادت ہوتی ہے۔ حبیب تنویر نے آگرہ بازار میں ایک کردار لڈو والے کے ذریعے اس برے عمل کو پیش کیا ہے کہ میں صبح سے دو سو لڈو بیچ چکا ہوں۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں کو بہت سیدھے سادے انداز میں پیش کرتے ہوئے ان کرداروں کی زبان میں وقت، حالات اور طبقے کا خاص خیال رکھا ہے۔ جیسے ڈراما "زہریلی ہوا" میں عزت بیگم کا کردار جو غیر تعلیم یافتہ ہے، اس لیے حبیب تنویر نے اس کردار کے لیے ایسی زبان پیش کی جو چھتیس گڑھ کے علاقوں میں بولی جانے والی دیہی زبان ہے۔ وہیں ڈاکٹر سونیا جس کا تعلق بیرونی مغربی ملک سے تھا اس کی زبان سے انگریزی میں مکالمے ادا کروائے ہیں۔ کمپنی کا منیجر دیوراج اور اس کی معشوقہ مدیحہ اکرم جن کا تعلق سماج کے اعلیٰ طبقے سے ہے وہ انگریزی آمیز اردو میں اپنے مکالمے کو ادا کرتے ہیں اور منتری جگن لال کا کردار جو اس دور کے مدھیہ پردیش کے وزیر اعلیٰ کی علامت ہے، وہ خالص ہندی میں اپنے مکالمے ادا کرتا ہے۔ ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" میں بھی حبیب تنویر زبان کی تبدیلیوں سے کرداروں میں فرق کو دکھاتے ہیں۔ جیسے اس ڈرامے میں راجا تھیسیس کو ہندوستان کا راجا دکھایا گیا ہے اس لیے وہ اور اس کے درباری خالص ہندی میں اپنا مافی الضمیر ادا کرتے ہیں۔ پریوں کے راجا اوبرون اور رانی ٹٹینیاں[39] اور جنگل کے سبھی پری اور پری زاد کے کردار کی زبان خالص اردو ہے۔ ڈرامے کا ہیرو باٹم[40] اور اس کے ساتھی اداکاروں کا تعلق چھتیس گڑھ کے ایک گاؤں سے دکھایا گیا ہے اس لیے یہ سبھی کردار چھتیس گڑھی زبان میں مکالمے ادا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

حبیب تنویر نے اپنے تقریباً سبھی ڈراموں میں کرداروں کا تعارف براہ راست اور بالواسطہ دونوں طریقوں سے کیا ہے۔ اتنا ہی نہیں ان دونوں تکنیکی صورتوں کو ایک سکّے کے دو پہلو کی شکل میں پیش کرنے کی سعی کی ہے یعنی حبیب تنویر نے کسی کردار سے، کسی دوسرے غیر موجود کردار کے متعلق کچھ کہلوایا ہے یا اس کی اچھائی یا برائی پیش کروائی ہے تو بالواسطہ اور براہِ راست دونوں طریقے سے اسے موزوں دکھانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً ڈراما "چرنداس چور" میں چور گرو کی پیسے کی لالچ پر طنز کرتا ہے جسے سن کر گرو جی چمٹا دکھا کر اسے ڈراتے ہیں۔ اس کی مثال درج ذیل ہے:

گروجی	:چرنداس؟

چرنداس	:ہاں گرودیو۔

گروجی	:اب گرو کے بارے میں تور کا خیال ہے بیٹا۔

چرنداس	:سب اپنے اپنے دھندھا میں مست ہیں گرودیو۔

گروجی	:کا مطلب ہے بابو؟

چرنداس	:دیکھ گرودیو میں رات کے اندھیرے میں یہ گلی سے وہ گلی، سب کی نظر بچا کر چوری کرت ہوں اور تم دن دہاڑے کھلے میدان میں جنتا ساری جمع کر کے جمے ہو، تمہاری آمدنی زیادہ مجھ سے، کہیں زیادہ ہے گرودیو۔(68)

اسی طرح کے کئی کرداروں کے ذریعہ کسی دوسرے کردار کے سامنے اس کی خوبیوں اور خامیوں کے ذریعے کردار کو ابھارا ہے۔ جیسے ''آگرہ بازار'' میں ہمجولی کے ذریعہ ککڑی والے کو ایک سمجھ دار آدمی کہا گیا ہے۔ ''چاندی کا چمچہ'' میں پڑوسن کو دوکان دار کے ایک دوست ٹونی کے ذریعے اس کے برے عمل کو دکھایا گیا ہے، ڈراما'' دودھ کا گلاس'' میں چھوٹی بچی کا کردار بٹو کو ایک کردار شیریں کے ذریعہ بڑوں کا ادب نہ کرنے والی لڑکی کی شکل میں ناظرین و قارئین کے سامنے پیش کیا گیا ہے۔ ''ایک عورت ہیپشیا بھی تھی'' میں سائینیسیس[41] کے ذریعے ہیپشیا کو ایک مثالی دوست، ٹیچر، ماں اور بہن کی شکل میں مکالموں کے ذریعے ناظرین کے سامنے پیش کیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں بالواسطہ طریقے سے ایک کردار کے ذریعے کسی دوسرے غیر موجود کردار کی خوبیوں و خامیوں کو پیش کیا ہے۔ جیسے ''آگرہ بازار'' میں پتنگ والے کے کردار کے ذریعے نظیر کی بڑائی کرنا درست ہے۔ وہ نظیر کی شخصیت کے اس پہلو جس سے ان کی انسان دوستی کی شناخت ہوتی ہے اس کا ذکر کرتے ہوئے ڈرامے کے ایک کردار حمید اور ان سبھی لوگوں سے جو اس کے اطراف میں موجود ہیں، ان سے کہتا ہے:

''میاں نظیر کی نگاہ میں آدمی آدمی میں کوئی فرق نہیں۔ چاہے وہ پتنگ والا ہو، چاہے کتاب بیچنے والا۔ ان کے لئے بس آدمی ہے۔''(69)

اسی طرح ڈراما ''کارتوس'' میں لفٹیننٹ کو وزیر علی کی غیر موجودگی میں اسے بہادر انسان بتانا۔ ڈراما ''چاندی کا چمچہ'' میں لوگوں کے ذریعے ہم سایہ عورت کو ظلم کرنے والی خاتون بتانا، ''چرنداس چور'' میں پجاری کو چرنداس کی غیر موجودگی میں رانی سے اسے سچا انسان بتانا اور اسی طرح ڈراما ''ایک عورت ہیپشیا بھی تھی'' میں آسٹر تیج کا سیرل[42]

کو فساد کرنے والا انسان بتانا، حبیب تنویر کے ڈراموں کی وہ خوبی ہے جو ان کے کرداروں کے ذریعے حقیقی طور پر بالواسطہ طریقے سے کی گئی ہے۔ اسی طرح کہیں کہیں کسی ڈرامے میں دشمنی و حسد کی وجہ سے کسی غیر موجود کردار کی مذمت کی گئی ہے۔ کرداروں کے ذریعے دوسرے کردار کی کی گئی یہ مذمت سچ بھی ہے اور جھوٹ بھی۔ سچ ہونے پر یہ مذمت کرداروں کی ذہنی تنزلی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ جیسے ڈراما ''آگرہ بازار'' میں کتاب والے کے کردار کے ذریعے شاعر نظیر کی مذمت کرنا اس کی بدگمان شخصیت کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی طرح ڈراما ''ایک عورت ہپشیا بھی تھی'' کے کردار آسٹر تیج[43] کے ذریعے سائنس کے محاذ سیریل کی احتجاج کی شکل میں بحث، آسٹر تیج کی سمجھ اور اس کے سچ ہونے کی علامت ہے۔ اس طرح کی مثالیں حبیب تنویر کے تقریباً سبھی ڈراموں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

کردار نگاری کے اعتبار سے حبیب تنویر کی ڈراما نگاری عمدہ، زندہ اور پائندہ کردار نگاری کی ایک بہترین مثال ہے۔ انہوں نے ڈرامے کے لیے جتنے بھی موضوعات چنے ہیں ان کا مرکزی کردار زیادہ تر پس ماندہ طبقہ کا انسان ہوتا تھا۔ مثلاً ڈراما ''آگرہ بازار'' میں ککڑی بیچنے والا، ''چرنداس چور'' میں غریبوں کا ہمدرد اور مددگار چور چرنداس اور ''مٹی کی گاڑی'' کا مرکزی کردار بھی ایک چور یعنی شرولک ہے۔ ان کے ڈراموں کا نقطۂ نظر ہمیشہ انسان اور انسانی حقوق رہا ہے۔ ان کے ڈراموں کے مرکزی کردار تو زندہ جاوید ہیں ہی، ضمنی کردار بھی برمحل اور موقع محل کی مناسبت سے موزوں ہیں، جو موضوعات اور خیالات کی وسعت لیے ہوئے ہوتے ہیں۔ جیسے ڈراما ''آگرہ بازار'' میں ایک کردار مداری کا ہے جس کے ذریعہ سے حبیب تنویر ملک کی مشترکہ تہذیب کے ساتھ اس دور کے اہم تاریخی واقعات کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے ڈراموں کے کرداروں میں حقیقت پسندی اور زندگی سے متعلق سچائیوں کو قبول کرنے کی قوت ہے، جو حبیب تنویر کے ڈراموں کی معنویت کو ہمیشہ برقرار رکھے گی۔

☆☆☆

مکالمہ نگاری

مکالمہ انگریزی زبان کے لفظ Dialogue کا ہم معنی اردو لفظ ہے۔ Dialogue کا یہ لفظ یونانی زبان کے لفظ Dialogos سے ماخوذ ہے۔ جو دو لفظ "Dia" اور "Logos" سے مل کر بنا ہے۔ اوّل الذکر کے معنی "مابین" اور آخر الذکر کے معنی "بات چیت یا سبب" کے ہیں۔ مکالمہ کے لفظی معنی "باہم ہم کلام ہونا" کے ہیں۔ اصطلاحی معنوں میں دو یا دو سے زیادہ افراد کی آپسی گفتگو کو مکالمہ کہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تحریری یا تقریری صورت میں دو یا دو سے زیادہ افراد کے مابین کسی موضوع پر ہونے والی باہمی گفت وشنید یا بات چیت کو مکالمہ کہتے ہیں۔ ان کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مکالمہ دو یا دو سے زیادہ کرداروں کے مابین ہونے والی ایسی بات چیت اور تبادلۂ خیال کو کہتے ہیں جو قصے کو آگے بڑھاتا ہے۔ کہانی کو نیا رخ دیتا ہے، کرداروں کی شخصیت کی عکاسی کرتا ہے، عام اور معمولی بات میں روح ڈالتا ہے اور حقیقی زندگی کی سماجی، سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے۔

کردار نگاری کی طرح مکالمہ نگاری بھی ڈرامائی آرٹ کا ناگزیر حصہ ہے۔ اس کی عدم موجودگی میں اداکاری کا تصور ہی نہیں کیا جاسکتا ہے، کیوں کہ اس کی غیر موجودگی میں ڈراما صرف خاموش اداکاری بن کر رہ جاتا ہے۔ اس لیے مکالمے کو ڈرامے کی جان کہا جاتا ہے۔ خود ارسطو نے اسی لیے مکالمے کو ڈرامے کی ریڑھ کی ہڈی کہا ہے۔ مکالماتی انداز میں ہونے کی وجہ سے اردو ڈرامے کے ابتدائی دور میں "اودھ پنچ" میں اس کے لیے "فسانۂ مکالمہ" کی اصطلاح استعمال کی گئی تھی۔ خود سید محمد آزاد نے ڈراما "نوابی دربار" میں ڈرامے کی جگہ فسانۂ مکالمہ ہی استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کا عمل اور مکالمہ ہی اس کو دوسری اصناف افسانہ سے الگ کرتا ہے۔ پلاٹ، کہانی کا پس منظر، مصنف کا زاویہ نگاہ اور اس کا اسلوب مکالموں ہی کے ذریعے قارئین وناظرین کے سامنے آتے ہیں۔ مکالمہ نہ صرف قصے کو دلچسپ بناتا ہے بلکہ قصے کو نیا رخ دے کر اس کو متحرک بناتا ہے اور پلاٹ کو آگے بڑھاتا ہے۔ مکالمے ہی کے ذریعے ڈرامے کی عملی صداقت کا پتہ چلتا ہے، اس سے ہی کرداروں کی شخصیت واضح ہوتی ہے اور ان کی عادات و اطوار، ان کے افکار و خیالات اور ان کی نفسیات کا پتہ چلتا ہے۔ پلاٹ کی دلکشی، سیرت نگاری، مقصد کی تعمیر اور تاثر کی وحدت سب اس کے تابع ہوتے ہیں۔ مکالموں کے ذریعے کرداروں کی شخصیت نکھاری جاتی ہے اور پلاٹ کو مربوط، چست اور دلچسپ بنایا جاتا ہے۔ یہی مکالمہ ڈرامے کے عمل کو قوت بخشتا ہے اور کہانی میں ارتقاء کی کیفیت پیدا کرکے اسے

اختتام کو پہنچا تا ہے۔ مکالمے میں ڈرامائیت لانے کے لیے دلکشی، نزاکت، آگاہی اور طنزیہ جملوں کا استعمال کیا جاتا ہے، مکالمے کی یہی ڈرامائیت کسی ڈرامے کو کامیاب بناتی ہے۔

سنسکرت ڈراما کے روح رواں بھرت مُنی نے مکالموں کے متعلق تین باتوں پر خصوصی توجہ دی ہے۔ اوّل مکالمہ سادہ لوح، دلچسپی سے بھرپور، واضح لفظوں اور معنی و مفہوم میں ہونا چاہیئے۔ ان مکالموں سے ناظرین یا سامعین میں انبساط کی کیفیت پیدا ہونی چاہیئے۔ یعنی مکالمہ نہ بے رونق ہونا چاہیئے اور نہ ہی صرف اطلاع دینے والا ہونا چاہیئے، سوم مکالمہ تخلیق کرتے وقت ڈرامانگار کو صنائع و بدائع کی غیر ضروری تخلیق میں نہیں پڑنا چاہیئے۔ اسے ہمیشہ اس بات کو ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ اس میں ایسی بات نہ آئے جو سامعین کی سمجھ سے دور ہو، غیر مناسب ہو یا موافق نہ ہو اور جس کو اسٹیج پر پیش کرنے میں اداکاروں کو کسی طرح کی کوئی پریشانی نہ ہو۔

مکالمے میں زبان کا سب سے اہم رول ہوتا ہے۔ بھرت منی نے اسی لیے ڈرامے کے لیے منتخب اور دلچسپ الفاظ، شاندار اور شستہ طرز ادا اور فصیح و بلیغ زبان پر زور دیا ہے۔ ڈراما چونکہ ایک ایسا قصہ ہوتا ہے جو براہ راست ناظرین کے سامنے اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے۔ اسی وجہ سے ضروری ہے کہ ڈرامانگار مکالمہ تخلیق کرتے وقت بہت ہی احتیاط سے کام لے اور جو کچھ بھی وہ ڈرامے میں پیش کرے وہ آسانی سے قارئین اور ناظرین کی سمجھ میں آجائے اور اسٹیج کی سہولت کو مد نظر رکھتے ہوئے ضروری ہے کہ یہ غیر واضح نہ ہو کر تجسس سے بھرا ہو اور ناظرین کی دلچسپی کو ہم آہنگ کر دینے والا ہو اور مختصر، اثر انگیز، متاثر کن، عام فہم زبان اور قواعد پر مشتمل ہو جو کرداروں کی ذہنی سطح کے مطابق پیش کیا گیا ہو۔ اس کے ساتھ ہی یہ طویل نہ ہو کر آسان، عام فہم اور اثر انگیزی پیدا کرنے والا ہو۔ کرداروں کے مطابق مکالموں کی تخلیق کرنے میں اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ پڑھا لکھا کردار مہذب زبان اور کم پڑھا لکھا کردار عام بول چال کی کی زبان میں اپنا مافی الضمیر ادا کرے۔ مکالمے کو صرف علامت نہ ہو کر ان میں کرداروں کی ذہنی صورت حال اور تزکیہ نفس کو ظاہر کرنے کی قوت ہو۔ کیوں کہ مکالموں کے ذریعہ سے اگر ناظرین یا قارئین میں دلچسپی پیدا ہو گی تو وہ آخر تک بیٹھ کر تھیٹر میں ڈراما دیکھتے رہیں گے۔

حبیب تنوؔیر اردو، ہندی کی تفریق کے قائل نہ تھے۔ مقامی بولی ہو یا سنسکرت، دہلی کی ٹکسالی زبان ہو یا چھتیس گڑھ کی علاقائی زبان۔ ان کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ رہا کرتا تھا کہ انھیں ڈرامے کی زبان کیسے بنائی جائے جس کی اپنی ایک الگ پہچان ہو۔ اپنی تقریروں میں انہوں نے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ وہ تھیٹر کی زبان کی

حد بندیوں کے قائل نہ تھے۔ حبیب تنویر گاندھی جی کی اس بات سے متفق تھے کہ نہ تو عربی فارسی سے لبریز اردو ہندوستان کی زبان ہو سکتی ہے نہ تو سنسکرت سے پُر شُدھ ہندی۔ جب ان سے پوچھا گیا کہ اردو ڈرامے کی زبان کیا ہونی چاہئے تو انہوں نے اس سلسلے میں کہا کہ مقفیٰ، مسجع اور کتابی زبان سے بچ کر عام بول چال کی زبان میں مکالمے ہونے چاہیئے۔ اس لیے انہوں نے اپنے ڈراموں میں اردو اور ہندی کے مشترک الفاظ اور عام بول چال کی زبان میں استعمال ہونے والے لفظوں کا استعمال کیا ہے۔ ان کے ڈراموں کو دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ ان کی دلچسپی تھیٹر کرنے میں تو تھی مگر تخصیص کے ساتھ کسی مخصوص زبان میں نہیں۔ ڈرامے کی زبان کے سلسلے میں حبیب تنویر نے انیس اعظمی سے ایک انٹرویو میں کہا ہے کہ:

> ”اردو ڈرامے کی زبان مرصع ادبی، کتابی اور سلیس زبان سے بچ کر عام بول چال کی زبان کے مکالمے ہونے چاہیں۔ گلی کوچوں کی، عام آدمی کی زبان ہونی چاہیئے۔“(70)

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں کرداروں کی زبان سے آسان، فطری، معنی خیز اور عام بول چال کی زبان میں مکالمے پیش کیے ہیں۔ ان کرداروں کے اپنے مکالمے ادا کرتے وقت کہیں سے بھی ایسا محسوس نہیں ہوتا ہے کہ وہ رٹی رٹائی ہوئی زبان بول رہے ہیں۔ یہ مکالمے سادہ ہونے کے ساتھ مختصر بھی ہیں جو کرداروں کی ذہنی سطح اور ڈرامے کے موضوع کے مطابق پیش کیے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈراما ”چرنداس چور“ میں حبیب تنویر نے قواعد کے قاعدے قانون اور طویل جملے کے بغیر انتہائی سادہ اور روزمرہ کی بول چال کی زبان میں مکالمے ادا کیے ہیں۔ ان مکالموں میں بر وقت تبدیلی، فطری پن اور برجستہ سوال و جواب سے بات واضح ہوتی ہے۔ کردار عام بول چال کی جس زبان اور جس لہجے میں بات کرتے ہیں، اسے اتنا ہی سادہ، آسان اور عام فہم رکھا گیا ہے۔ اس ڈرامے کی ایک مثال درج ذیل ہے:

رانی : چرنداس نام ہے تمہارا؟

پُروہت : چرنداس چور۔ کیوں؟

چرنداس : ہاں مہاراج، چرنداس چور۔

رانی : چوری کرتے ہو اور اتراتے ہو؟

چرانداس :اپنا کام اچھی طرح سے کریں گے تو کیوں نہیں اترائیں گے ؟

رانی :چوری اچھا کام ہے ؟

چرنداس :اچھا ہو یا برا، چوری تو سبھی کرتے ہیں رانی صاحبہ۔(71)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں سادہ، شگفتہ، دلچسپ اور واضح زبان میں مکالمے پیش کیے ہیں۔ ان مکالموں کا انداز بیان اور لب ولہجہ اتنا برجستہ ہے کہ یہ بالکل فطری نظر آتا ہے۔ ان مکالموں میں کسی طرح کی کوئی بناوٹ نظر نہیں آتی ہے۔ مکالمے کا کوئی بھی لفظ یا جملہ ایسا نہیں ہے جو کسی نہ کسی طرح سے کہانی سے جڑا ہوا نہ ہو۔ اس ڈرامے میں حبیب تنویر نے مکالموں کو عام بول چال کی زبان میں سوالیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈرامے میں مکالموں کو سوال و جواب کے انداز میں پیش کرنا بہت مشکل کام ہے، لیکن حبیب تنویر نے اس مشکل مرحلے کو عام فہم انداز میں اتنی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ سوال وجواب کی صورت میں پیش کیے گئے یہ چھوٹے چھوٹے مکالمے ڈرامے کی ایک بڑی خصوصیت بن گئے ہیں۔ ڈرامے میں پیش کردہ یہ مکالمے دیکھنے میں چھوٹے ضرور ہیں لیکن ان مکالموں میں حبیب تنویر نے سیاسی بدعنوانیوں اور کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہوئے ایسا معنی خیز طنزیہ جملہ استعمال کیا ہے جو اپنے اندر معنی کی وسعت رکھتا ہے، سیاسی برائیوں اور بدعنوانیوں کو بے نقاب کرتا ہے اور ڈرامے کے قصے کو بھی آگے بڑھاتا ہے۔ یہ مکالمے قارئین اور ناظرین کے ذہن پر ایک ایسا اثر چھوڑتے ہیں جو تادیر قائم رہتا ہے۔ ڈرامے کے مکالموں سے متعلق ڈاکٹر محمد حسن کا کہنا ہے کہ:

> ”مکالمے تین صورتوں سے خالی نہیں ہوتے اور اگر وہ ان تینوں میں سے کوئی شرط بھی پوری نہ کرتے ہوں تو ڈرامے میں ان کی گنجائش نہیں۔ یا تو مکالمہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہو۔ یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا ظاہر کرتا ہو یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہو۔ یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لیے برتا جاسکتا ہے۔ لفاظی یا شاعرانہ تقریروں کی گنجائش اس طرح ختم ہو جاتی ہے۔“(72)

حبیب تنویر کے ڈراموں میں مکالمے کہانی کو آگے بھی بڑھاتے ہیں اور خود اپنی ہی نہیں بلکہ دوسرے کرداروں کی شخصیت کو واضح کرتے ہیں۔ ان مکالموں میں حبیب تنویر نے کرداروں کی شخصیت کو اس انداز میں پیش کیا ہے کہ ان کرداروں کو قارئین اور ناظرین آسانی سے پہچان لیتے ہیں اور ان کی شخصیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ کرداروں کی شخصیت کی پیشکش کے علاوہ ان مکالموں کے ذریعے ناظرین اور قارئین ان کرداروں کی

نفسیات اور تہذیب و معاشرت سے بھی پوری طرح آشنا ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈراما"چرنداس چور"میں جب رانی چرنداس کو اپنے محل میں بلا کر اس کے سامنے شادی کی تجویز پیش کرتی ہے تو چرنداس اپنے عہد پر برقرار رہتے ہوئے رانی سے شادی کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس پر رانی اس کو سزا نہ دیتے ہوئے چھوڑ دیتی ہے اور اپنی بدنامی کے ڈر سے کہتی ہے کہ تم باہر جا کر اس سلسلے میں کسی سے کچھ بھی نہیں کہوگے، لیکن چرنداس جھوٹ بولنے سے منع کر دیتا ہے۔ ڈراما"چرنداس چور"میں رانی اور چرنداس کے بیچ ہوئے مکالمے کی مثال اس طرح ہے:

چرنداس :میں اپنے گرو کو سچ بولنے کا پرن(حلف)دیا ہے۔

رانی :(غصے میں)سچ بولنے کا پرن دیا ہے۔۔۔سچ بولنے کا پرن دیا ہے۔زندہ رہوگے تبھی تو بولوگے۔(73)

ڈرامے کی یہ مثال چرنداس کی فرض شناسی، اس کے صادق اور سچا ہونے کی خوبی کو ظاہر کرتی ہے اور حکمرانوں کی بدعنوانیوں کو پیش کرتی ہے۔ اسی طرح ڈراما"کارتوس"میں خود کی شخصیت کو واضح کرنے والے مکالمے کی خصوصیات دیکھنے کو ملتی ہیں۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار وزیر علی جب ایک جانباز سپاہی کی طرح گھوڑے پر سوار ہو کر کرنل کے سامنے آتا ہے، وہ وزیر علی جسے کرنل گرفتار کرنا چاہتا ہے، تو وہ سوار(وزیر علی)کرنل سے وزیر علی کو گرفتار کرنے کے لیے کچھ کارتوس مانگتا ہے اور کرنل اسے دس کارتوس دے دیتا ہے۔ آخر میں کرنل سوار سے اس کا نام پوچھتا ہے تو سوار اسے اپنا نام وزیر علی بتاتا ہے۔ اس پر وہ سوار اس کرنل سے کہتا ہے کہ آپ نے مجھے کارتوس دیا ہے اس لیے میں آپ کی جان بخشتا ہوں۔ وزیر علی کا بغیر خوف کھائے ہوئے کرنل کے سامنے آنا اور اپنا نام بتا کر لفٹیننٹ کی جان بخشنا، بہادری اور جانبازی کی خصوصیت کو ظاہر کرتا ہے۔

حبیب تنویؔر نے اپنے ڈراموں میں ایسے مکالمے بھی پیش کیے ہیں جو دوسرے کرداروں کی شخصیت کو واضح کرتے ہیں۔ یہ مکالمے اس طرح سے ادا کروائے گئے ہیں کہ ایک کردار کے تاثرات دوسرے کردار کی غیر موجودگی میں بھی ان کی خوبیوں اور خامیوں کو قارئین اور ناظرین کے سامنے پوری طرح سے عیاں کر دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ کرداروں کے مکالماتی تبصرے بھی دوسرے کرداروں کی شخصیت کو اجاگر کرنے میں معاون و مددگار ہیں۔ حبیب تنویؔر کا تخلیق کردہ ڈراما"آگرہ بازار"میں شاعر میاں نظیر کی غیر موجودگی میں ان کی خصوصیت کو اجاگر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

ہمجولی :مولانا! آپ کی نظر میں میاں نظیرؔ شاعروں میں کیا حیثیت رکھتے ہیں۔

تذکرہ نویس :(ایک کتاب دیکھتے ہوئے) بھئی بہت باغ و بہار آدمی ہے، خوش مزاج، شگفتہ افتاد، ہر شخص سے ہنس کر ملنے والا، کسی کا دل نہ دکھانے والا، ایسا کہ شاید جس کی مثال دنیا میں مشکل سے ملے گی! لیکن شاعری، آں چیزے دیگر است، فحش کلامی، ہرزہ گوئی، ابتذال اور عامیانہ مذاق کی تک بندی کو ہم نے شعر نہیں مانا! میاں نظیر کو شاعر ماننا ان پر بہت بڑا بہتان ہو گا، شعرا کے تذکرے میں ان کی کوئی جگہ نہیں۔(74)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ نظیر سے تعصب کے باوجود بھی تذکرہ نویس اپنے مکالمے میں نظیر کی شخصیت کو تسلیم تو کرتا ہے لیکن تعصب کی بنیاد پر انھیں شاعر ماننے سے انکار کرتا ہے۔ تاثراتی انداز میں پیش کیے گئے یہ مکالمے اس دور کے تذکرہ نویس، شاعر اور ادیب کی تنگ نظری اور تعصب کو ظاہر کرتے ہیں اور اس حقیقت کو ناظرین اور قاری کے سامنے لاتے ہیں کہ نظیر کو محض تعصب کی بنیاد پر عامیانہ اور تک بندی کا شاعر قرار دیا گیا تھا اور اسی وجہ سے انھیں تذکروں میں شامل نہیں کیا گیا تھا۔ اسی طرح ڈراما ”چاندی کا چمچہ “میں بھی مکالمے دوسرے کردار کی شخصیت کو واضح کرتے ہیں۔ جو پڑوس کے کچھ لوگوں کے آپسی تبادلۂ خیال کے ذریعے پیش کیے گئے ہیں۔ یہ مکالمے پڑوس میں رہنے والی ایک خاتون کی خراب عادات واطوار کو ظاہر کرتے ہیں۔

حبیب تنویرؔ اپنے ڈراموں میں مکالموں کے ذریعے ڈرامے کے قصے کو آگے بڑھاتے ہیں اور اسی کے ذریعہ ہی وہ کہانی میں نیا موڑ لا کر پلاٹ کو متحرک بناتے ہیں اور ڈرامے میں عمل اور رد عمل، کشمکش، تذبذب اور تصادم کی کیفیت پیدا کر کے پلاٹ کے قصے کو انجام تک پہچاتے ہیں۔ ڈراما”چرنداس چور“میں شاہی خزانے کی چوری دکھانے کے لیے وزیر اور رانی کے بیچ جو مکالمہ ہوتا ہے وہ ایک طرف ڈرامے میں تذبذب اور کشمکش کی کیفیت پیدا کرتا ہے وہیں دوسری طرف ڈرامے کے عمل کو متحرک کر کے ڈرامے کے قصے کو آگے بڑھاتا ہے اور کہانی میں نیا موڑ لا کر ڈرامے کو اور بھی زیادہ موثر اور معنی خیز بناتا ہے۔ قصے میں کسی غیر متوازی واقعے کو پیش کر کے پلاٹ کو متحرک بنا کر کہانی کو نیا موڑ پیدا کرنے والا ایسا ہی ایک مکالمہ حبیب تنویرؔ کے ڈراما”ایک عورت ہیپشیا بھی تھی“میں بھی اس وقت دیکھا جا سکتا ہے جب شیر اپیس[44] کے مندر توڑے جانے کا ذکر کرتے ہوئے پال، سائنیسیس اور ہیپشیا سے کہتا ہے کہ:

ہیپشیا :پال کیا بات ہے؟ صاف صاف بتاؤ۔

پال :عیسائیوں نے سیر اپیس کا مندر توڑ دیا۔۔۔۔

پال :ہاں سائنیسیس میں اپنی آنکھوں سے دیکھ کر آیا ہوں۔

ہپشیا :انہیں شہنشاہ تھیوڈوسیس کے حکم کا انتظار تھا۔ فرمان آگیا ہو گا۔۔۔۔ایک عبادت گاہ کو توڑ دیا جانا سماج میں فساد کے بیج بونے کے برابر ہے۔ اس کا نتیجہ یقیناً برا ہو گا۔ ہم لوگ کل یہیں ملیں گے ۔ باقی سوالات آپ لوگ پوچھ سکتے ہیں۔ سائنیسیس آؤ، چلیں۔(75)

اس اقتباس میں پیش کر دہ مکالمے جہاں قصے میں تصادم اور کشمکش کی کیفیت پیدا کر کے عمل میں حرکت لا کر ڈرامے کے پلاٹ کو آگے بڑھاتے ہیں، وہیں مذہبی شدت پسندی کے ذریعہ ہوئے فسادات کے نتیجے میں ہونے والے نقصانات سے ناظرین و قارئین آگاہ کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ مکالمہ اس قصے کو بابری مسجد کے مسمار کیے جانے کے نتیجے میں ہونے والے فساد سے جوڑتا ہے جو ہندو شدت پسندوں کے ذریعہ مسلمانوں کی عبادت گاہ کو مسمار کیے جانے کے بعد ہوا تھا۔ حبیب تنویؔر کے ڈراموں میں منشائے مصنف کو پیش کرنے والے مکالمے بھی ملتے ہیں۔ چونکہ ڈرامانگار کو ناول نگار کی طرح ڈرامے میں اپنے تاثرات کو آزادانہ طور پر رکھنے کا حق نہیں ہوتا ہے، اس لیے حبیب تنویؔر نے اپنے مطمح نظر اور فکر کو ظاہر نے کے لیے کسی نہ کسی کردار کا سہارا لیا ہے۔ عموماً یہ کردار راوی یا کورس کے گیت گانے والے کردار ہوتے ہیں لیکن کہیں کہیں حبیب تنویؔر نے مرکزی اور ضمنی کرداروں کے مکالموں کے ذریعے بھی اپنے مقصد کو پیش کیا ہے۔ جیسے ڈراما”بہادر کلارن“میں حبیب تنویؔر نے ڈرامے کی مرکزی کردار بہادر کلارن کے مکالموں کے ذریعے منشائے مصنف کو پیش کیا ہے کہ اولاد کی تربیت میں ماں کا سب سے اہم رول ہوتا ہے۔ اگر شروعاتی دنوں میں ماں، اولاد کی چھوٹی چھوٹی غلطیوں کو نظر انداز کرتی رہی گی تو یہی چھوٹی چھوٹی غلطیاں ایک دن خوفناک شکل اختیار کر لیں گی جو آگے چل کر اسے کسی بڑی برائی میں ملوث کر دے گی۔ اسی طرح ڈراما”چاندی کے چمچہ“میں حبیب تنویؔر نے ایک ضمنی کردار ٹونی کے مکالموں کے ذریعے لوگوں کو معاشرے میں گندگی نہ پھیلانے اور اسے صاف و شفاف رکھنے کے خیال کو پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے میں حبیب تنویؔر کے مطمح نظر کو پیش کرنے والے اصلاحی مکالمے کی مثال اس طرح ہے:

”گھر کا کوڑا یوں سڑک پر نہیں پھینک دیتے۔ نیچے لوگ رہتے ہیں، سڑک پر آتے جاتے رہتے ہیں۔ آپ کی توصفائی ہوئی لیکن سارے محلے کی گندگی۔ کوڑے کے لیے کوڑادان بنا ہے، وہاں پھینکوا دیا کریئے۔(76)

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں کے وضع کردہ مکالموں میں عام بول چال پر مشتمل لوک روایتوں، محاوروں اور کہاوتوں کو اپنا وسیلہ بنایا ہے۔ چونکہ وہ خود بھی پروفیشنل تھیٹر سے جڑے ہوئے تھے اور اپنے قائم کردہ تھیٹر "نیا تھیٹر" کی سربراہی بھی کر رہے تھے۔ "نیا تھیٹر" میں محنت کش مزدوروں اور غیر تعلیم یافتہ کسانوں کی عملی شمولیت ہونے کی وجہ سے انھیں عوام سے قریب آنے اور دیہی تہذیب و ثقافت، رسم و رواج، لوک قصوں اور فولک تکنیک کو قریب سے دیکھنے اور عملی طور پر اپنے ڈراموں میں پیش کرنے کا موقع ملا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈراموں میں جس طرح کی مکالمہ نگاری دیکھنے کو ملتی ہے وہ ان کی سیاحت پسند تھیٹر گروپ کی دین معلوم پڑتی ہے۔

زبان و بیان اور اسلوب کے اعتبار سے حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں چونکہ اردو کے کلاسیکی ڈراموں کے بر خلاف حقیقت پسند ڈراموں کی طرز پر اپنی ایک الگ راہ بنائی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ڈراموں میں کلاسیکی ڈرامے کی طرح پر شکوہ اور تصنع آمیز زبان میں مکالمے پیش کرنے کے بجائے روزمرہ کی بول چال کی زبان میں خصوصاً اس طبقے کی جس کا انہوں نے اپنے ڈراموں میں موضوع بنایا ہے کی زبان میں مکالمے پیش کیے ہیں۔ ارسطو کے تنقیہ نفس[45] کی مکالماتی تکنیک کے بر خلاف حبیب تنویر نے جدید ڈراما نگاروں کی طرح اپنے ڈراموں میں ایسے مکالمے پیش کیے ہیں جو ناظرین یا قارئین کے جذبات کو برانگیختہ کرنے کے بجائے ان کو ایسی بصیرت عطا کرتے ہیں کہ وہ اپنے مسائل خود بخود حل کر سکتے ہیں۔ حقیقت پسند ڈراما نگار ہونے کی وجہ سے انہوں نے اپنے ڈراموں میں مقفیٰ، مسجع اور منظوم زبان میں مکالمے ادا کرنے سے گریز کیا ہے۔ کیوں کہ وہ نہیں چاہتے تھے کہ جو کچھ وہ پیش کر رہے ہیں اس کا اظہار مبہم ہو اور اس کے الفاظ بہت سارے معنی پیدا کر کے قارئین اور ناظرین کے ذہن میں پیچیدگیاں پیدا کر دیں۔ محمد عمر اور نورالہٰی صاحبان نے اپنی تخلیق کردہ تنقیدی کتاب "ناٹک ساگر" میں ڈرامے کی زبان اور مکالموں کی پانچ خصوصیات پر خاص توجہ دی ہے:

1۔ منتخب اور دل پسند الفاظ کا استعمال۔

2۔ طرز ادا میں شستگی اور شکوہ ہو۔

3۔ فصاحت اور بلاغت کا لحاظ رکھا گیا ہو۔

4۔ ڈراما کا بڑا حصہ نثر میں ہو لیکن تخیل کی بلند پروازی اور جذبات کی کیفیت دکھانے کے لیے کہیں کہیں نظم سے بھی کام لیا جائے۔

5۔ مختلف طبقات کے اشخاص کی زبان سے مختلف زبان میں مکالمے کہلائے جائیں۔(77)

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں کے مکالمے کو موقع محل کی مناسبت اور کرداروں کے طبقات کے اعتبار سے پیش کیا ہے۔ جو کردار جس طبقے کا ہے وہ اسی طبقے کی زبان میں اپنے مکالمے ادا کرتا ہے۔ جیسے ڈراما ''آگرہ بازار'' میں تحریر کردہ مکالموں کو کئی درجات میں پیش کیا گیا ہے۔ بازار میں پھیری والے اور عام لوگوں کے مکالمے کی زبان ٹھیٹھ اور دہلی اور اس کے آس پاس کے دیہی علاقے میں بولی جانے والی زبان ہے لیکن ان کرداروں کی زبان میں سلاست، روانی اور دلکشی ہے۔ کتاب کی دوکان پر ادیبوں اور شاعروں کی زبان ادبی اور نفاست بھری ہوئی ہے، جس میں فصاحت اور بلاغت کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ پتنگ کی دوکان اور طوائف بے نظیر کے کوٹھے پر بولی جانے والی زبان اس وقت کے شرفاء کی محاوراتی زبان ہے، جسے حبیب تنویر نے کرداروں کے طبقے اور اس ماحول کے حساب سے پیش کیا ہے۔ اس کا ہر کردار اپنے طبقے اور حیثیت کے اعتبار سے اپنا مافی الضمیر ادا کرتا ہے۔ مختلف لوگوں کے مختلف انداز میں اپنے مکالمے کو اس طرح ادا کروانا کہ اس میں کوئی پیوند نظر نہ آئے اور اس کا پورا اثر اس ماحول کو برقرار رکھ سکے یہ ایک چیلنج بھرا کام تو ضرور تھا لیکن حبیب تنویر نے اسے اس ڈرامے میں بحسن و خوبی پیش کر دیا ہے۔ انہوں نے اپنے ڈرامے کی زبان سے متعلق کہا ہے کہ:

> ''جہاں تک زبان کا تعلق ہے ''شطرنج کے مہرے'' میں، میں نے شعوری طور سے لکھنؤ کا محاورہ استعمال کیا ہے۔ ''آگرہ بازار'' میں فرحت اللہ بیگ کی دہلی کی ٹکسالی زبان استعمال کی اور ''میرے بعد'' میں جو غالب کی زندگی پر لکھا گیا ہے، خطوط غالب سے استفادہ کیا ہے۔(78)

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں مکالموں کو موثر بنانے کے لیے کئی تجربے کیے۔ کبھی کرداروں سے خالص اردو یا ہندی میں مکالمے ادا کروائے، تو کبھی عام محاوراتی زبان کا اتنا آسان اور معنی خیز استعمال کیا کہ لگتا ہی نہیں کہ اتنی آسان اور عام بول چال کی زبان میں اتنے معنی خیز مکالمے ادا کیے جا سکتے ہیں۔ جیسے ''آگرہ بازار'' کا ایک مکالمہ ''جسے دیکھو وہ اپنی بے روزگاری کا رونا روتا ہے۔'' اس مکالمے میں رونا رونا تو عام زبان میں استعمال ہونے والا محاورہ ہے لیکن یہ اپنے اندر معنی کی وسعت لیے ہوئے ہے، جو ناظرین اور قارئین کے سامنے اس دور کی معاشی بدحالی کی مکمل تصویر پیش کر دیتا ہے۔ یہ مکالمہ جہاں حبیب تنویر کے لفظوں کے دلچسپ انتخاب کو دکھاتا ہے وہیں ان کے مکالموں کی صفائی اور اس کی شان و شوکت اور اس کی فصاحت و بلاغت کو پیش کرتا ہے۔ اسی طرح ڈراما ''دیکھ

رہے ہیں نین" میں نین ایک خالص ہندی لفظ ہے لیکن یہ اردو لفظ چشم یا آنکھ سے زیادہ فصیح ہے اس لیے حبیب تنویر نے اس کا استعمال کیا ہے۔ ان کے ڈراموں کا زیادہ تر حصہ نثر میں ہوتا ہے لیکن کہیں کہیں انہوں نے ڈرامے میں کرداروں کے جذبات کی کیفیت اور ان کی عکاسی، وصف نگاری، مرقع کشی اور تخیل کی بلند پروازی کے اظہار کے لیے نظم کا استعمال کیا ہے۔ جیسے ڈراما "بہادر کلارن" میں ماں پر بری نظر رکھنے کی وجہ سے اپنے ہی بیٹے کو موت کے گھاٹ اتار دینے کے بعد اس ماں کی جذباتی کیفیت کو ایک گیت کے ذریعے اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ "بوند بوند کر کے گھڑا ابھرتا ہے پاپ کا۔۔" اس کے علاوہ تخیل کی بلند پروازی کو دکھانے کے لیے انہوں نے اپنے ڈراموں میں سنسکرت ڈراموں کی طرح جگہ جگہ نظموں کو استعمال کیا ہے۔ جیسے حبیب تنویر نے جب اصغر وجاہت کا ڈراما "جن نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں" اپنی ہدایت میں پیش کیا تو اس کے مکالموں میں کچھ گیتوں اور غزلوں کو شامل کر کے اسے اور بھی معنی خیز بنا دیا ہے۔ "یہ زمیں بٹ گئی آسماں بٹ گیا" بہت ہی متاثر کن گیت ہے۔ اسی طرح دوسرے منظر میں "یہ ستم اور کہ ہم پھول کہیں خاروں کو، آگ لگ جائے بس ایسے سمجھ داروں کو" جیسے گیت جہاں ایک طرف کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں، وہیں ڈراما نگار کی تصوراتی اور خیالی پیکر کو مجسم شکل عطا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سونیتی کمار چٹرجی سنسکرت ڈرامے کی زبان سے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> "قدیم ہندوستانی ڈراما زبان کے معاملے میں حقیقی زندگی کا آئینہ دار ہوا کرتا تھا۔۔ سنسکرت ڈراما کی روایت کے لحاظ سے بہت زیادہ اہم کردار سنسکرت میں مکالمے ادا کرتے ہیں جبکہ دوسرے کرداروں کی زبان وسط ہند آریائی اودھ کھچڑی زبان یا پراکرت ہوا کرتی تھی۔"(79)

حبیب تنویر کو مکالمہ نگاری میں مہارت حاصل ہے، وہ اپنے ڈراموں میں سماج کے جن طبقوں کو کردار کے روپ میں پیش کرتے ہیں وہ ان کی زبان، انداز بیان اور لب و لہجہ کا خاص دھیان رکھتے ہوئے، اس کی تہہ تک جا کر ان کے مکالموں کو پلاٹ کی ضرورت کے تحت اور کرداروں کے مزاج کے مطابق پیش کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کرداروں کے مکالمے ان کی شخصیت سے بھی میل کھاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ سنسکرت ڈراموں کی طرح حبیب تنویر اپنے ڈراموں میں کرداروں کے معاشرتی رتبے کے مطابق علاقائی زبان کا استعمال کر کے کرداروں کی طبقاتی خصوصیات اور ایک کردار سے دوسرے کردار کے فرق کو دکھاتے ہیں۔ جیسے ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" میں تین طرح کے کردار موجود ہیں، حبیب تنویر نے ان کرداروں میں فرق کرنے کے لیے ہر طبقے کے کردار سے الگ

الگ زبان میں مکالمے ادا کروائے ہیں۔ اس ڈرامے میں تھیسیس کو ہندوستان کا راجا دکھایا گیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اس حکمراں اور اس کے دربار کے لوگوں کی زبان سے خالص ہندی میں مکالمے ادا کروائے ہیں۔ دیہی علاقے سے تعلق رکھنے والے مزدور اداکاروں کی زبان سے چھتیس گڑھی میں مکالمے اس وجہ سے ادا کروائے ہیں کہ ان کرداروں کا تعلق چھتیس گڑھ کے ایک گاؤں سے تھا۔اس کے علاوہ پری اور پری زاد جیسے مافوق الفطری کرداروں کی زبان سے خالص اردو میں مکالمے ادا کروا کر حبیب تنوؔیر نے کرداروں کے طبقاتی فرق کو پیش کیا ہے۔ محمد حسن مکالمے کی زبان کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

> ”اتنی بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر مکالمہ ہر کردار کے منھ پر نہیں پھبتا بلکہ ذرا مبالغے سے کام لیا جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے اور اس کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں۔ ڈرامہ نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر کردار کی قدرتی زبان یا نجی الفاظ تک رسائی حاصل کر سکے۔ جس طرح ہر شخص کا طرز عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح اس کا لب ولہجہ الفاظ و محاورات پیشہ ورانہ اصطلاحیں اور جملے بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ واعمال سے پہچانا جاتا ہے۔“(80)

حبیب تنوؔیر کے ڈراموں کی ایک نمایاں خصوصیت ان کے عام زبان میں لکھے گئے مکالمے ہوتے ہیں۔ جو بڑے جاندار، پر وقار اور موقع و محل کی مناسبت سے ہوتے ہیں۔ یہ مکالمے سنجیدہ اور مزاحیہ دونوں قسم کے ہوتے ہیں اور ڈرامے کے ہر کردار کے درجات کے حساب سے پیش کیے گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈراموں کے مکالمے کسی موقع پر نہ تو ڈھیلے اور سست پڑتے ہیں اور نہ ہی اپنی اہمیت اور حیثیت سے محروم رہتے ہیں۔ حبیب تنوؔیر کے ڈراموں کے مکالمے ان کی فکر و فن، مطالعہ اور بصیرت کے آئینہ دار ہیں، زبان و بیان پر انھیں دسترس حاصل ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے ڈراموں کے کرداروں کی شخصیت، عادات واطوار، ان کے مزاج، سوچ اور اس کے لب ولہجہ کا خیال رکھتے ہوئے بنیادی ماخذ سے ڈرامے کے مکالمے کی رسائی کرتے ہیں تاکہ یہ مکالمہ حقیقی معلوم پڑے۔ اس لیے ان کے ڈراموں میں چاہے وہ کوئی بھی کردار کیوں نہ ہو اپنی انفرادیت کے ساتھ سامنے آتا ہے اور اس کی مخصوص حالت آخری دم تک برقرار رہتی ہے۔ جیسے ڈراما ”میرے بعد“ چونکہ غالب کی زندگی پر ہے اس لیے حبیب تنوؔیر نے غالب کی زبان، لب ولہجہ اور اور ان کے اسلوب کو ذہن میں رکھتے ہوئے ان کے بنیادی ماخذ ”خطوط غالب“ سے مکالموں کو اخذ کیا ہے۔ اسی طرح ڈراما ”بہادر کلارن“ ”لورک چندا“ اور گاؤں کا ناؤں سسرال

مور ناؤں داماد" وغیرہ کا تعلق چھتیس گڑھی لوک قصوں سے ہے اس لیے ان ڈراموں کے میں انہوں نے کرداروں کی شخصیت اور ان کے مزاج کے مطابق خالص چھتیس گڑھی زبان میں مکالمے پیش کیے ہیں۔ڈراما" شطرنج کے مہرے" میں واجد علی شاہ کے دور لکھنؤ کے نواب اور جاگیردار کے مکالموں کو پیش کرنے کے لیے رتن ناتھ سرشار کے "فسانۂ آزاد" سے مدد لی ہے۔

مکالمہ نگاری ڈراما کا انتہائی نازک مرحلہ ہوتا ہے اس لیے ڈراما نگار کو چاہیئے کہ وہ اپنے ڈراموں کے مکالموں میں طوالت، بے ربطی، مشکل الفاظ اور طویل خود کلامی سے اجتناب کرے۔ کیوں یہ عمل اور تسلسل میں رکاوٹ پیدا کرتے ہیں۔ حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں میں خود کلامی کا انداز اپنایا تو ہے، لیکن اس میں طویل خود کلامی سے احتیاط کیا ہے۔ خود کلامی کے ذریعہ سے ہی وہ پلاٹ اور ان حصوں کو منکشف کرنے کا کام لیتے ہیں، جو کسی اور صورت میں ناظرین یا قارئین پر ظاہر نہ ہوتے ہوں۔ مثال کے طور پر ڈراما" کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" میں اس کے ایک مافوق الفطری کردار "پک" کے ابتدائی وہ مکالمے جب وہ پریوں کی رانی ٹٹینیاں اور ڈرامے کے مرکزی کردار باٹم کی آنکھوں میں محبت کا عرق ڈالتا ہے تو اس مکالمے کو حبیب تنویر نے خود کلامی کے انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کی ایک مثال درج ذیل ہے:

> پک : یہ کون ہے؟ ارے یہ گرام اُدیوگ کے دو چار تانے بانے۔ یہاں بیٹھے کیوں تنیا رہے ہیں۔ وہ بھی پریوں کی رانی کے اسٹیج کے اتنے نزدیک۔ ارے یہ تو کوئی ناٹک ہے۔ کیوں نا میں بھی ایک درشک بن جاؤں، درشک ہی کیوں شاید ایکٹر بھی اگر بھومیکا اُچت نظر آئے۔(81)

اس اقتباس میں پیش کردہ مکالمہ خوکلامی کے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ جس میں ڈرامے کا ایک کردار پک خود سے باتیں کرتا ہوا جو مکالمے ادا کرتا ہے ڈرامے کے دوسرے کردار اس سے بے خبر رہتے ہیں لیکن اس کی یہ سوچ خود کلامی کے ذریعے ناظرین تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ مکالمے ناظرین کو نہ صرف معلومات مہیا کرکے پلاٹ کو آگے بڑھاتے ہیں بلکہ یہ مکالمے "پک" کی ذہنی اور جذباتی کشمکش اور اس کی اندرونی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں مکالماتی مفاہمت[46] (A side Dialogue) کا استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈراما" شطرنج کے مہرے" میں میر اور مرزا جب ایک دوسرے سے لڑتے ہوئے موت کے گھاٹ اتر جاتے ہیں تو مجاور ناظرین سے مخاطب ہو کر جو مکالمے ادا کرتا ہے یہی مفاہمت کا مکالمہ ہے۔ اسی طرح ڈراما" بہادر کلارن" میں بہادر کلارن جب

اپنے ہی بیٹے کو ماں پر غلط نگاہ ڈالنے کی وجہ سے قتل کر دیتی ہے تو اس کے بعد ناظرین سے مخاطب ہو کر اپنے جذبات اور احساسات کا اظہار کرتی ہے یہی اس ڈرامے کا مفاہمتی مکالمہ ہے، جو اسٹیج پر دوسرے کرداروں سے مخاطب ہو کر نہیں بلکہ عوام سے مخاطب ہو کر ادا کیا گیا ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں اس طرح کے مکالمے اس لیے پیش کیے ہیں تا کہ ناظرین کی الجھن دور ہو جائے یا ڈرامے میں جو کچھ بھی پیچیدگیاں باقی رہ جاتی ہیں اس سے وہ دور ہو جائیں، اپنے ڈرامے میں کبھی کبھی اس طرح کے مکالمے کا استعمال کسی واقعے کی طرف اشارہ کرنے کے لیے کرتے ہیں، جیسے ڈراما "ایک عورت ہپشیا بھی تھی" میں راوی اوّل اور راوی دوم کے کردار، اس ڈرامے میں جو A side مکالمے ادا کیے ہیں وہ مذہبی شدت پسندی کے دوسرے واقعے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ حبیب تنویر نے ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو سپنا" میں جو منظوم مکالمے پیش کیے ہیں اور دوسرے ڈرامے میں جو کورس گیت اور ڈراما "آگرہ بازار" میں جگہ جگہ جو نظیر کی نظمیں پیش کی ہیں وہ بھی ڈرامے کے رُخ گیری[47] کے مکالمے کی حیثیت رکھتی ہیں۔

ڈرامے کے مکالمے میں اختصار کا ہونا بہت ضروری ہوتا ہے کیوں کہ اس سے ڈرامے کی اثر انگیزی میں اضافہ ہوتا ہے۔ طویل مکالمے جہاں غیر فطری ہوتے ہیں اور ڈرامے میں جھول پیدا کرتے ہیں، وہیں مختصر مکالمے ڈرامے میں عمل کی قوت پیدا کرنے میں اور کردار کو متعارف کرانے میں زیادہ کامیاب ثابت ہوتے ہیں۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں طویل اور مختصر دونوں طرح کے مکالمے پیش کیے ہیں۔ ڈراما "آگرہ بازار" میں مختصر مکالموں کی خصوصیت دیکھنے کو ملتی ہے، یہ مکالمے جہاں ایک طرف کردار کی خوبیوں و خامیوں کو پیش کرتے ہیں وہیں دوسری طرف عمل میں حرکت پیدا کر کے پلاٹ کو آگے بھی بڑھاتے ہیں۔ ڈراما "آگرہ بازار" میں پیش کیے گئے مختصر مکالمے کی ایک مثال درج ذیل ہے:

ککڑی والا : رہتے کہاں ہیں میاں؟

پتنگ والا : بیگم باندا کا محل دیکھا ہے؟

ککڑی والا : جی نہیں!

پتنگ والا : کہاں کے رہنے والے ہو؟

ککڑی والا : دلّی کے پاس کا رہنے والا ہوں۔(82)

اس اقتباس میں پیش کردہ مکالمہ سادہ، سلیس اور عام بول چال کی زبان میں ہونے کی وجہ سے بالکل فطری معلوم پڑتا ہے۔ حبیب تنویر نے اسے اتنی آسان اور عام زبان میں پیش کیا ہے کہ جیسے لگتا ہے کہ دو لوگ آپس میں باتیں کررہے ہیں۔ اپنے یک بابی ڈراموں میں مختصر مکالموں کا استعمال کرکے انہوں نے بچوں کو بہت سی معلومات فراہم کی ہے اور انہیں اچھے کام کرنے کی نصیحت دی ہے۔ مثال کے طور پر ڈراما ''پرمیرا'' میں حبیب تنویر نے مختصر مکالموں کے ذریعے اہم تاریخ کو پیش کرکے بچوں کی تاریخی معلومات میں اضافہ کیا ہے۔ ڈراما ''چاندی کا چمچہ'' کے مکالموں کے ذریعے لوگوں کو نصیحت دی ہے کہ گھر کی صفائی کرکے کوڑے کو عام راہ پر نہ ڈال کر کوڑے دان میں ڈالیں۔ ڈراما ''دودھ کا گلاس'' کے مکالموں کے ذریعے جہاں بچوں کو دودھ میں پائے جانے والے اجزا کے بارے میں بتایا ہے وہیں اس کے ایک کردار شیریں کے مکالموں کے حوالے سے بچوں کو یہ نصیحت دی ہے کہ اپنے بڑوں کا کہنا ماننا چاہیئے۔ ڈراما ''چرنداس چور'' کے زیادہ تر مکالمے مختصر ہیں لیکن یہ مکالمے ڈرامے کے مفہوم کو واضح کرنے لیے موزوں ہیں۔ پلاٹ کے نقطۂ نظر سے درست اور کردار کی شخصیت کو واضح کرنے اور کہانی کو متحرک کرکے اسے اپنے انجام تک پہنچانے میں بھی یہ مکالمے معاون و مددگار ہیں۔

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں کبھی کبھی کسی صورتِ حال یا واقعہ یا کسی کردار کی نفسیات کو دکھانے کے لیے اور کہیں کہیں پلاٹ کے قصے کو واضح کرنے کے لیے طویل مکالموں کا بھی سہارا لیا ہے، یہ مکالمے سادہ ضرور ہیں لیکن یہ اتنے جاندار اور پر وقار ہیں کہ نہ تو یہ پلاٹ میں جھول پیدا کرتے ہیں اور نہ ہی ناظرین و قارئین کے لیے کوئی اکتاہٹ کا سبب بنتے ہیں۔ یہ مکالمے اتنی آسان اور عام فہم زبان میں ہوتے ہیں کہ اداکاروں کو زبانی یاد کرکے اسے اسٹیج پر پیش کرنے میں کوئی پریشانی نہیں ہوتی ہے۔ ڈراما ''آگرہ بازار'' میں شاعر، کتب فروش اور تذکرہ نویس کے درمیان ہوئے مکالمے طویل ضرور ہیں، مگر یہ کہانی میں کسی طرح کی رکاوٹ نہیں پیدا کرتے ہیں، کیوں کہ ان مکالموں میں اس دور کے حالات اور تاریخی واقعات کے بہت سارے قصوں کو پیش کیا گیا ہے جسے مختصر مکالموں کے ذریعہ پیش کرنا ناممکن تھا۔ ڈراما ''چاندی کا چمچہ'' میں دوکان دار کے دوست ٹونی کا وہ مکالمہ طویل ہے جس میں وہ لندن شہر کا صفائی کے معاملے میں ممبئی سے موازنہ کرتا ہوا وہاں کے واقعات بیان کرتا ہے۔ اسی طرح ڈراما ''ایک عورت ہیپشیا بھی تھی'' میں جن مکالموں میں مذہبی شدت پسندی کے کئی سارے واقعات کو پیش کیا گیا ہے یا شدت پسندی کی

وجہ بیان کر کے اس کے نقصانات کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے وہ مکالمے طویل ضرور ہیں لیکن بہت ہی دلچسپ اور معنی خیز ہیں۔ اسی وجہ سے ناظرین کی دلچسپی بنی رہتی ہے اور انھیں کسی طرح کی اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی ہے۔

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں استفہامیہ [48]انداز میں مکالمے بھی پیش کیے ہیں۔ یہ مکالمے جہاں ایک طرف ناظرین و قارئین کو بہت ساری معلومات فراہم کرتے ہیں وہیں دوسری طرف ڈرامے میں جو پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں انہیں دور کرتے ہیں۔ جیسے ڈراما ''آگ کی گیند'' کے مکالمے میں حبیب تنویر نے سوال وجوب کے انداز میں ناظرین کو جغرافیہ سے متعلق بہت ساری معلومات پیش کی ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں جو مکالمے پیش کیے ہیں وہ بالکل فطری ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کو دیکھنے سے ایسا لگتا ہے کہ جیسے دو کردار آپس میں گفتگو کر رہے ہیں۔ ان کے ڈراموں کا مکالماتی فطری پن ہی ناظرین کو کردار کی شخصیت کو سمجھنے میں الجھاؤ پیدا نہیں ہونے دیتا ہے۔ فطری ہونے کی وجہ سے حبیب تنویر کے مکالمے نہ تو پلاٹ میں کسی طرح کی کوئی رکاوٹ پیدا کرتے ہیں اور نہ ہی ناشائستہ اور بناوٹی معلوم ہوتے ہیں۔ ڈراما ''آگرہ بازار'' میں موجود فطری مکالمے کی ایک مثال درج ذیل ہے:

ککڑی والا :میاں!

اجنبی :کیا ہے میاں؟

ککڑی والا :آپ بُرا نہ مانیں تو آپ سے ایک بات پوچھنا چاہتا ہوں۔۔۔۔

ککڑی والا :کیا آپ شاعری کرتے ہیں؟

اجنبی :ابھی تک تو توفیق نہیں ہوئی۔ مگر آپ کو مطلب؟

ککڑی والا :یونہی!(83)

اس اقتباس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس سے آسان، عام فہم زبان اور مختصر جملے میں مکالمے پیش کرنا ممکن نہیں ہے۔ مکالمے کی یہی خصوصیت ان کے دوسرے سبھی ڈراموں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ ایک تو یہ ہے کہ ان کے زیادہ تر ڈرامے لوک قصوں پر مبنی ہیں، دوسرے خود اداکاروں کے Improvisation[49] کے ذریعے تیار کیے جاتے ہیں، تیسرے یہ کہ ان کے زیادہ تر ڈرامے عہد حاضر کے مسائل کو لے کر لکھے گئے ہیں۔ حبیب تنویر کی یہی خصوصیت انھیں عوام کے بے حد قریب لا کر ان کے ذہن پر گہرا نقش چھوڑتی ہے۔ حبیب تنویر کے ڈراموں میں مکالمے تھیم کے مطابق پیش کیے گئے ہیں، ان کے ڈراموں کے زیادہ تر تھیم المیے پر مشتمل

ہوتے ہیں اور المیہ دکھانے کے لیے مکالمے میں جذبات نگاری ضروری ہوتی ہے۔ اس لیے انہوں نے اپنے مکالموں کو جذباتی بناکر پیش کیا ہے تاکہ مکالمہ اور بھی زیادہ اثردار بن سکے اور ناظرین کے منفی جذبات باہر نکلیں اور انھیں مسائل کو حل کرنے کا شعور آجائے۔ ڈراما ''چرنداس چور'' کا پورا کا پورا مکالمہ اداکاروں کے Improvisation کے ذریعے تیار کیا گیا ہے یہی وجہ ہے کہ اس ڈرامے کے پورے مکالمے فطری محسوس ہوتے ہیں۔

حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں کے مکالموں میں لوک ناٹکوں کی تکنیک استعمال کی ہے، مثال کے طور پر ڈراما ''لورک چندا'' میں ڈرامے کے سبھی کردار بیک وقت ایک ساتھ اسٹیج پر موجود رہتے ہیں، اس میں جس کردار کے مکالمے ادا کرنے کی باری رہتی ہے وہ ان کرداروں سے آگے بڑھ کر اپنے مکالمے ادا کرتا ہے۔ ڈراما ''گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد'' کے مکالموں میں بھی حبیب تنویر نے چھتیس گڑھ کے مخصوص دیہی مزاج، بولیوں، رسم ورواج اور عوامی دلچسپیوں کا خاص خیال رکھا ہے۔ اس ڈرامے کے سبھی کردار چھتیس گڑھی زبان میں اپنے مافی الضمیر کا اظہار کرتے ہوئے وہاں کے دیہی کلچر اور رسم ورواج کو ناظرین کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ فولک ناٹکوں کی کی طرح حبیب تنویر کے ڈراموں کے مکالمے وضاحتی نہ ہوکر علامتی، طنزیہ، مزاحیہ انداز کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ مکالمے صرف مزاح نہیں پیدا کرتے ہیں بلکہ ان کے پیچھے گہرا طنز ہوتا ہے۔ یہی طنز ان کے مکالموں کو اور بھی اثردار بنا دیتا ہے اور ہنسی ہنسی میں سماج، مذہب اور سیاست میں پائی جانے والی برائیوں کو سب کے سامنے ظاہر کردیتا ہے۔ مثال کے طور پر ڈراما ''چرنداس چور'' میں گروجی ستیہ نامی چرنداس سے پوچھتے ہیں کہ گرو کے بارے میں تمہارا کیا خیال ہے؟ تو یہاں پر چرنداس کے ذریعہ دیے گئے جواب کے مکالمے سے حبیب تنویر نے سماج کے لالچی مذہبی رہنماؤں پر طنز کیا ہے۔ اس کی مثال اس طرح ہے:

گرو :۔۔۔۔اچھا اب بتا بیٹا، گرو کے بارے میں کیا وچار ہے۔

چرنداس :سب اپنے اپنے دھندے میں مست ہیں گروجی۔

گرو :کیا مطلب؟

چرنداس :مطلب یہ ہے گروجی کہ میں رات کے اندھیرے میں چھپ چھپا کے، نظر بچا کے، دیوار پھاند کے گھروں میں گھس کے چوری کرتا ہوں اور آپ ہیں کہ دن دہاڑے کھلے میدان میں۔ آدمی سب جمع ہیں اور آمدنی آپ کی زیادہ ہے۔(84)

حبیب تنویر ایک تجربہ کار ڈراما نگار تھے۔ قدم قدم پر انہوں نے اپنے ڈراموں کی افادیت بنائے رکھی ہے اور کہیں مزاحیہ اور طنزیہ انداز میں اپنے ڈراموں کے مکالموں میں انسانی زندگی اور سماج کی بہت ساری سچائیوں کو سامنے لاتے ہیں، تو کہیں مکالموں کے ذریعہ انسان کی اخلاقی جدوجہد اور اندرونی ہیجان کو پیش کرتے ہوئے دنیا میں اس کے فرائض کو دکھاتے ہیں۔ جس میں ایک ذہنی اطمینان اور فلسفیانہ کھوج ہے تو دوسری طرف روزمرہ کی زندگی کے فطری اور مادی مسائل کا حل ہے۔ اسٹیفن زوائنگ کی کہانی پر مبنی حبیب تنویر کا ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" کے مرکزی کردار وراٹ کے مکالمے اس سلسلے میں بہت ہی اہمیت کے حامل ہیں۔ انسانیت اور بھائی چارہ قائم کرنے والے وراٹ کے مکالمے کی ایک چھوٹی سی مثال اس طرح ہے:

> "میں آدمی آدمی میں فرق نہیں جانتا۔ میرے لئے سب انسان ایک برابر ہیں چاہے وہ برہمن ہو چاہے شودر، چاہے ہندو ہو چاہے مسلمان، چاہے مالک ہو چاہے غلام! ودھاتا نے ہمیں صرف جینے کا اُدھیکار دیا ہے، مارنے کا نہیں۔ ستّا کا آدھار بل ہے، لیکن بل کا یہ نیم غلط ہے۔ میرا یہ آدیش ہے کہ غلاموں کو آزاد کرو اور خود سارے کام کرو۔" (85)

وراٹ کا یہ مکالمہ سماج میں موجود طبقاتی اور فرقہ ورانہ تفریق کو غلط قرار دیتے ہوئے لوگوں کو انسانیت اور بھائی چارہ کی تعلیم دیتا ہے۔ ان کے ڈراموں میں کہیں کہیں بغیر مکالموں کے ہی کہانی آگے بڑھتی رہتی ہے۔ جیسے ڈراما "چرنداس چور" میں چور اور حوالدار ڈرامے کے شروع میں جب اسٹیج پر آتے ہیں تو بہت دیر تک ان دونوں کے بیچ میں کوئی مکالمہ نہیں ہوتا ہے۔ محض چہرے کے تاثر سے کہانی آگے بڑھتی رہتی ہے۔ حبیب تنویر نے موقع و محل کی مناسبت سے مکالموں کو پرکشش اور موثر بناکر پیش کیا ہے۔ یہ مکالمے برجستہ اور صورتِ حال کو نظر میں رکھتے ہوئے تخلیق کیے گئے ہیں۔ اس کا ہر ایک لفظ اور ہر جملہ عمیق غور و فکر کے بعد ترتیب دیا گیا ہے۔ حبیب تنویر کے ڈراموں کے یہ مکالمے کرداروں کی صورتِ حال اور پیش آنے والے ماحول کی صحیح طور سے عکاسی کرتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں کردار جس پیشہ سے وابستہ ہوتا ہے، اس کے مکالموں میں اس کے پیشے کی اصطلاحات کا اظہار کہیں نہ کہیں اور کسی نہ کسی صورت میں ضرور ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ڈراما "آگرہ بازار" میں حبیب تنویر نے تربوز والے اور دوسرے پھیری والے کے سامنے بیچنے کے اشتہاری مکالمے کو بڑے دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔ تربوز والے کے مکالمے کی ایک مثال اس طرح ہے:

”تربوز، ٹھنڈا تربوز، تربوز ٹھنڈا تربوز، کلیجے کی ٹھنڈک، آنکھ کی تری، شربت کے کٹورے، ٹھنڈا تربوز۔ دل کی گرمی نکالنے والا، جگر کی پیاس بجھانے والا، ٹھنڈا تربوز۔“ (86)

اس مکالمے کو دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حبیب تنویر نے کرداروں کے پیشے کی مناسبت سے حقیقی مکالمے پیش کیے ہیں۔ اس مکالمے کے صادق اور فطری ہونے کی دلیل یہ ہے کہ آج بھی آگرہ اور اس کے آس پاس کے علاقے کی بازاروں میں چھوٹے چھوٹے پیشہ ور اپنا سامان بیچنے کے لیے اس طرح آواز لگا کر اشتہار کرتے ہوئے سامان بیچا کرتے ہیں۔ حبیب تنویر کے ڈراموں کے مکالموں میں کہیں غصہ، کہیں طنز، کہیں نصیحت، کہیں فرمائش، کہیں افسوس، کہیں پیار و محبت کی باتیں جیسے مختلف پہلو ہوتے ہیں۔ اس کو انہوں نے اپنے ڈراموں کے مکالموں میں اتنی خوش اسلوبی سے پیش کیا ہے کہ جیسے سارے واقعات ہمارے سامنے رونما ہو رہے ہیں۔ کبھی کبھی حبیب تنویر اپنے ڈراموں کے مکالموں میں زبان و ادب کے سنجیدہ مسائل کو بہت صاف گوئی سے کہہ جاتے ہیں۔ جیسے ڈراما ”آگرہ بازار“ میں تذکرہ نویس کا ایک مکالمہ کہ ”صاحب یہی روایتیں تو ہیں جو آگے چل کر شاید زبان اور شعر و ادب کو زندہ رکھیں گی۔“ اپنے ڈراموں میں جب حبیب تنویر معاصر زندگی کی سچائیوں کو پیش کرتے ہیں۔ تو ان کے مکالموں کی طنزیہ خصوصیت موجودہ صورت حال کی سچائیوں کو نہ صرف بے نقاب کرتی ہے بلکہ ناظرین اور قارئین کو ایسے مسائل کس طرح سے حل کیے جائیں اس کی تسکین فراہم کرتی ہے۔ جیسے ڈراما ”سڑک“ کے مکالموں کے ذریعہ انہوں نے استحصال کو پیش کیا ہے۔ جو آزادی کے بعد ترقی کے نام پر حکومت کے ذریعہ غریبوں اور کسانوں پر کیے گئے تھے۔

حبیب تنویر کے ڈراموں کے مکالمے عملی صداقت کے آئینہ دار ہیں۔ یہ مکالمے کرداروں کی ذہنی سطح کے مطابق اور ان کے طبقے کے اعتبار سے پیش کیے گئے ہیں۔ ان مکالموں میں تصنع اور بناوٹ کا کوئی شائبہ نظر نہیں آتا ہے۔ یہ مکالمے معاصر زندگی کی سچائیوں اور ان کی خامیوں کو ناظرین کے سامنے لاتے ہیں۔ مکالموں میں ڈرامائی عمل، جذبات نگاری، وزن اور معنویت پیدا کر کے حبیب تنویر نے انہیں معنی خیز اور اثر دار بنا دیا ہے، ساتھ ہی ان میں محاوروں و کہاوتوں، علامتوں اور صنائع و بدائع کا استعمال کر کے انہیں بے حد دلچسپ اور دلکش بھی بنا دیا ہے۔ اپنے سبھی ڈراموں میں انہوں نے مقفیٰ اور مشکل زبان، بے موقع اور بے ربط الفاظ، الجھے ہوئے جملے اور تک بندی، لمبی تقریریں اور پیچیدہ فقرے، بے جا وعظ و نصیحت اور طویل خود کلامی سے گریز کرتے ہوئے اس جگہ سادہ، سلیس اور

عام فہم زبان میں مکالمے پیش کیے ہیں۔ یہ مکالمے موقع و محل کی مناسبت سے مناسب، پلاٹ کے لحاظ سے موزوں اور فطری ہیں۔ فطری اور تفہیم کے مطابق ہونے کی وجہ سے یہ مکالمے ناظرین و قارئین کی دلچسپیوں کو برقرار رکھنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کے کئی ڈراموں کے اداکار بیک وقت اسٹیج پر ایک ساتھ رہتے ہیں اور اپنے اپنے رول میں اپنا مکالمہ ادا کرتے ہیں لیکن کہیں بھی لا ابالی پن اور بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ حبیب تنویر کے ڈراموں کے مکالمے اسٹیج کے نقطۂ نظر سے پوری طرح موزوں ہیں۔

☆☆☆

حبیب تنویر کے ڈراموں میں اسٹیج اور پیشکش کی خوبیاں

ڈراما فنون لطیفہ کی قدیم شکلوں میں سے ایک ہے۔ یہ ادب کی ایک صنف بھی ہے اور فن بھی۔ ڈراما مکالماتی کہانی کی ایسی قسم ہے جسے عملی طور پر اسٹیج پر ناظرین کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا دائرہ نہ صرف پڑھنے اور سننے تک محدود ہے اور یہ نہ صرف الفاظ کا کھیل ہے بلکہ اس کا لازمی رشتہ اسٹیج یا ترسیل ابلاغ کے دوسرے ذرائع سے ہے۔ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ محض پڑھی جانے والی صنف نہیں ہے بلکہ اسٹیج پر ناظرین کے سامنے عملی طور پر ادا کی جانے والی صنف ہے۔ اس کی روایت دیگر اصناف سے بہت قدیم ہے۔ اپنے جنم سے ہی یہ لفظ کے فن کے ساتھ ساتھ اداکاری کا بھی اہم جزو رہا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ڈراما ایک ایسی صنف ہے جس میں زندگی کے حقائق نقل کے ذریعے اسٹیج پر ابھارے جاتے ہیں۔ اس میں ایکٹ کا لفظ اس بات کا ثبوت ہے کہ اس میں اداکرنے یا دکھانے کی اہمیت بنیادی ہوتی ہے۔ ڈراما نہ محض مکالموں کا نام ہے اور نہ محض اسٹیج کے لیے دی ہوئی قوسینی عبارتوں کا ایک قصہ ہے بلکہ یہ مکمل وحدت کا ایک جزو ہے، جن سے اسٹیج ڈرامے کی پوری جمالیاتی کیفیت عبارت ہے۔ اس لحاظ سے ڈرامے کا مطالعہ بنیادی طور پر اسٹیج کے نقطۂ نظر سے کیا جانا چاہیئے۔ ڈاکٹر عشرت رحمانی ڈرامے کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> ”ڈراما صرف لفظی و کاغذی پیرہن سے مکمل نہیں ہوتا ہے۔ یہ آرٹ زندگی کی سچی نقالی ہے اور اس کی تشکیل و تکمیل کا دارومدار نقل و حرکت پر ہے۔ یعنی ڈراما کی حرکت اسٹیج اور اسٹیج کی تمثیلی حرکت ہی سے ہے“(87)

ڈرامے کی تفہیم و تصنیف میں اس وقت تک کامیابی نہیں ہوسکتی ہے جب تک کہ اسٹیج کا تصور ذہن میں نہ ہو۔ کیوں کہ ڈرامے کی تخلیق کا عمل ڈراما نگار کے ذریعہ لکھے جانے پر ہی ختم نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ مکمل اس وقت ہوتا ہے جب اسے اداکاروں کے ذریعے اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے۔ اسی لیے سید امتیاز علی تاج اسٹیج کو ڈرامے کا لازم جزو قرار دیتے ہیں اور اس بارے میں لکھتے ہیں کہ ”ڈراما اسٹیج، اداکاروں اور تماشائیوں کے تصور سے جنم لیتا ہے۔“ اصل میں ڈرامے کے خارجی عناصر میں اسٹیج، تماشائی اور اداکاروں وغیرہ کو شامل کیا جاتا ہے، اس کے بغیر تو کبھی ڈراما پیش ہی نہیں کیا جاسکتا ہے۔ ان تینوں عناصر کی اہمیت ایک دوسرے سے کم یا زیادہ ہوسکتی ہے لیکن ان تینوں کے بغیر ڈراما اسٹیج پر پیش کیا جانا ممکن نہیں ہے۔ Sarcey کے قول کے مطابق:

"تماشائیوں کے بغیر ڈراما نا ممکن القیاس ہے۔" (88)

ڈرامے میں تماشائیوں کا وجود ایک لازمی چیز ہے۔ لیکن صرف تماشائی ہی ڈرامے کے لوازم میں شمار نہیں کیے جاسکتے ہیں بلکہ اداکار بھی اس کا ایک اہم حصہ ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں Sarcey کا قول ہے کہ:

"ڈراما تماشائیوں اور اداکاروں کے تصور کے بغیر ناممکن الوجود ہے۔" (89)

ڈراما چونکہ اسٹیج پر ناظرین کے سامنے پیش کرنے کی چیز ہے اس لیے اس کے اسٹیج کرنے میں لگنے والے وقت کو ناظرین کی قوت برداشت کے حدود کا پابند بنانا چاہیئے۔ جارج برنارڈ شا ڈرامے کے بنیادی خارجی اصول کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

"اداکاروں اور تماشائیوں کی قوت برداشت اور تحمل کی طاقت کو ملحوظ رکھنا فن ڈراما کے مستقل عناصر اور بنیادی لوازم میں داخل ہے۔" (90)

ڈراما جب لکھا جاتا ہے اور اس لکھے ہوئے ڈرامے کو ہدایت کار تمام لوازمات کے ساتھ جب اداکاروں کی مدد سے اسے ناظرین کے سامنے اسٹیج پر پیش کرتا ہے۔ اس پوری مسافت میں ڈراما نگار کے خیالات، احساسات اور تصورات کی شکل تبھی بر قرار رہ سکتی ہے جب ڈراما نگار خود ہدایت کار ہو یا ہدایت کاری کے فن سے واقفیت رکھتا ہو۔ اس سلسلے میں ایک مغربی مبصر Komi sarieosky نے کہا ہے کہ:

"ڈراما کا فن ڈراما نگار کا فن نہیں بلکہ یہ اداکار اور ہدایت کار کا فن ہے۔" (91)

The art of the theatre is an art of actors and directors and not of writers.

ڈرامے کا اسٹیج سے گہرا تعلق ہے۔ اسٹیج، اداکاری اور تماشائی کے مجموعی تعاون سے ڈرامے کی عمارت کھڑی ہوتی ہے۔ ڈراما کی عملی کامیابی کی کسوٹی اسٹیج ہے۔ اس لیے ڈراما اور اسٹیج کو ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم قرار دیا جاتا ہے۔ اسٹیج ایک مشکل ذریعہ اظہار ہے۔ ہدایت کار، اسٹیج اور دوسرے لوازم (جن میں پردے، روشنی اور موسیقی وغیرہ شامل ہیں) اور اداکار مل کر اسٹیج کی تکمیل کرتے ہیں اور بعد میں تماشائی بھی اسٹیج ڈرامے کے لیے بہت ضروری ہیں، ان کے بغیر اچھے سے اچھا ڈراما بھی کامیاب نہیں ہو سکتا۔

ڈرامے میں الفاظ، موسیقی، اداکاری، ہدایت کاری، مناظر اور دوسرے اجزاء اپنے بل پر واقعات کے تانے بانے نہ صرف بنتے ہیں بلکہ ڈرامے کی سرعت و شدت کا اہم ترین جواز بھی ہیں۔ ڈرامے میں اس سرعت و شدت کو تھیٹر کی معمولی نادرہ کاری کے وسیلے سے آگے بڑھانے میں رنگ اور روشنی اور سائے کا کردار ناگزیر ہے۔ اسٹیج ڈراما خواہ وہ کوئی بھی ہو اس میں آرائش (روشنی) ڈرامے کی مناسبت سے سحر قائم کرتی ہے اور کرداروں کے روپ، حالات، زمانے یہاں تک کہ اداکاروں کے موڈ کو نئی اور با معنی زندگی عطا کرتی ہے۔ علاوہ ازیں آرائش نہ صرف ڈرامے کو با معنی بناتی ہے بلکہ رنگ، روشنی اور سائے کے روپ اور آہنگ سے ناظرین کی نظر بھی بنتی ہے۔

حبیب تنویر کو اپنے ڈراموں کے اسٹیج کے لیے کسی طرح کی تام جھام کی ضرورت نہیں پڑی، کیوں کہ وہ اسٹیج کے سیٹ کو بہت معمولی رکھتے تھے۔ ان کے زیادہ تر ڈرامے اسٹیج کی آرائش کے بغیر اسٹیج پر آسانی سے پیش کیے جاسکتے ہیں۔ کھلے اسٹیج کی پیشکش میں ان کے ڈرامائی ساخت کی خوبیاں دیکھی جاسکتی ہیں کہ کس طرح وہ بغیر آرائش و زیبائش کے ڈرامے کو اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش کر دیتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں اسٹیج کی سجاوٹ عام طور پر نہیں ہوتی ہے لیکن اگر کبھی ہوتی ہے تو صرف علامتی۔ علامت کا انداز اتنا واضح ہوتا ہے کہ ناظرین کا ذہن اس کی طرف آسانی سے پہنچ جاتا تھا۔ اپنی معلومات اور مشاہدے کی بنیاد پر حبیب تنویر اپنے سبھی ڈراموں اور اداکاروں پر لگاتار محنت کرتے رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی پیشکش ہر بار نئی اور تازہ معلوم پڑتی ہے۔ ان کے ڈراموں میں "وینی سنہار" اور "زہریلی ہوا" کو چھوڑ کر زیادہ تر ڈراموں کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ ہر بار ایک نئی ترمیم و اضافے کے ساتھ ایک نیا ڈراما، نئے اسٹیج کرافٹ اور نئی تکنیک کے ساتھ دیکھنے کو ملا ہے۔ عوامی اور روایتی تھیٹر کی تکنیک ان کے ڈراموں میں ہے ہی، ساتھ ہی پارسی تھیٹر اور سنسکرت تھیٹر کی خصوصیت ڈراموں میں دکھائی دیتی ہے۔ بھرت مُنی کے ناٹیہ شاستر سے برتولت بریخت تک ہم آہنگ ہوئی بصیرت کی بنا پر انہوں نے ہندوستانی تھیٹر کو نئے اُفق پر پہنچادیا۔

حبیب تنویر کے سامنے سنسکرت کی کلاسیکی روایت کے لوک ناٹیہ روایت کی ایک توسیع شکل تھی، جس کا اسٹیج لوک ناٹیہ روایت کے تھیٹر کی خصوصیت کے مطابق سادہ اور متحرک ہوتا ہے جسے حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں کی پیشکش میں استعمال کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حبیب تنویر کا ڈراما اسٹیج سادگی سے بھرپور ہے۔ لوک تھیٹر کے مطابق ان کے تھیٹر کے آگے کا تھوڑا سا حصہ اداکاروں کے لیے رہتا تھا اور آرائشی کمرہ[50] (Green Room) کے

دونوں دروازے اس حصے سے جڑے رہتے ہیں، سنسکرت ڈرامے میں اسے Nepathaya[51] (بیک اسٹیج) کہتے ہیں۔ جس کی عمدہ مثال ڈراما "چرنداس چور" میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس ڈرامے میں اسٹیج کا استعمال آرائش کے بغیر بالکل عام طریقے سے کیا گیا ہے لیکن اس ڈرامے کی خوبی یہ کہ اسے کسی بھی اسٹیج پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ آرائش و زیبائش کے بغیر ڈراما "چرنداس چور" کی کامیاب پیشکش حبیب تنویر کی ڈرامانگاری اور اس کی اسٹیج خصوصیت کو ظاہر کرتی ہے۔ اس ڈرامے کی پیشکش میں سیٹ کا استعمال بہت سادہ شکل میں کیا گیا تھا۔ اسٹیج کا کچھ حصہ اداکاروں کے لیے استعمال کیا گیا تھا، باقی نیچے کا حصہ ناظرین کے لیے تھا، جہاں لوگ دری اور کرسیوں پر بیٹھتے تھے۔

ان کے علاوہ راس لیلا یا کرشن لیلا کے اسٹیج کی طرح کھلے اسٹیج بھی حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں استعمال کیے ہیں۔ یہ اسٹیج عموماً تجسس سے بھرا اور کھلا ہوا ہوتا ہے جو کچھ محدود ذرائع کے ذریعہ آرائش کر لیا جاتا ہے۔ حقیقت میں یہ عوامی تھیٹر لوگوں کی روز مرہ کے معمولات کا ایک اہم حصہ رہا ہے اور سماجی و مذہبی مقاصد کو پیش کرنے کا ایک اہم ذریعہ بھی رہا ہے۔ اس طرح کے کھلے اسٹیج کے استعمال کی ایک عمدہ مثال حبیب تنویر کے ڈراما "گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد" ہے۔ یہ ایک روایت شکن ڈراما تھا، جس میں عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی تھی اور خالص دیہی اداکاروں کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا گیا تھا۔ یہ اداکار خوبصورتی کے لحاظ سے کرداروں کے معیار پر کھرے نہیں اترتے تھے۔ مگر حبیب تنویر کے ذریعے پیش کیا گیا یہ ڈراما کامیاب ہوا۔ بعد میں اپنے ڈراموں میں حبیب تنویر نے ان دیہی اداکاروں کو Decolonized[52] کر دیا تھا اور انہیں ان کی اپنی زبان میں مکالمے پیش کرنے کی آزادی دے دی تھی۔ یہ ایک انقلابی اقدام تھا کیوں کہ اس نے سبھی نام نہاد معیاری زبانوں کو منھ چڑھایا تھا۔ رقص، لوک گیت اور لوک موسیقی نے بھی روایت شکنی کے اس عمل میں ان کی مدد کی کیونکہ یہ سب بھی ڈرامے میں عام چلن میں نہیں تھیں۔ ڈراما "آگرہ بازار" اردو کے سب سے بڑے روایت شکن اور عوامی شاعر نظیر اکبر آبادی کے بارے میں تھا۔ مگر رقص و موسیقی کے یہ عناصر ڈرامے کے پروڈکشن میں پورے طور پر "مٹی کی گاڑی" اور اس سے بھی زیادہ "گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد" میں شامل ہوئے۔ اسی ڈرامے کی پیشکش میں ایک اور روایت شکنی کا آغاز ہوا اور وہ تھا روایتی طبقاتی امتیاز و تفریق سے صرف نظر اس ڈرامے میں حبیب تنویر نے اچھوت سمجھے جانے والے خانہ بدوش دیوار قبیلے کی تین لڑکیوں کو ڈرامے میں شامل کیا۔

حبیب تنویؔر کے ڈراموں کی کامیابی کی بنیادی وجہ عمومی طور پر اسٹیج کی آرائش وزیبائش پر منحصر ہے۔ ان کے ڈراما "آگرہ بازار" کا اسٹیج بھار تیندو ہرش چند کے مشہور ڈراما "اندھیر نگری" کے اسٹیج کی طرح بالکل سادہ رکھا گیا ہے۔ جہاں ایک اونچا مکان، دو دوکان اور باقی بازار ہے۔ اسٹیج کی معمولی آرائش کے ساتھ اس ڈرامے کو بہت ہی سہولت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور یہی اس ڈرامے کی کامیابی کی سب سے بڑی ضامن ہے۔ یہ ڈراما ادبی لحاظ سے تو اتنا کامیاب نہیں کہا جا سکتا ہے لیکن اسٹیج کے لحاظ سے یہ ایک مکمل اور کامیاب ڈراما ہے۔ کیوں کہ یہ ڈراما باقاعدہ ادبی لحاظ سے نہیں لکھا گیا ہے بلکہ مختلف مناظر میں نظیر کی شاعری کو مربوط شکل دے کر پیش کر دیا گیا ہے۔ ڈراما "آگرہ بازار" میں یہ خوبی ہے کہ اسے کسی روایتی طرز کے تھیٹر کی ضرورت نہیں بلکہ اس ڈرامے کو کسی بھی جگہ اسٹیج بنا کر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی روایتی تھیٹر کے مانند اسے تھیٹر میں بھی اسٹیج کیا جا سکتا ہے۔ اس کی پیشکش کی ساخت کو اتنا لچکدار رکھا گیا ہے کہ کردار بدل جانے پر یا قصے میں کانٹ چھانٹ کر دینے پر بھی اس کے بنیادی تاثر پر کوئی اثر نہیں پڑتا ہے۔ ڈراما "آگرہ بازار" وہ پہلا ڈراما ہے جس میں سب سے پہلے بریخت کے ایپک تھیٹر کے اصول کی پیروی کرتے ہوئے تھیٹر میں ناظرین اور کرداروں کے فاصلے کو کم کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ڈراما "آگرہ بازار" کے بارے میں لکھتی ہیں کہ:

> "اس ڈرامے کو پڑھنے اور دیکھنے کے بعد یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ انہوں نے (حبیب تنویؔر) اسٹیج پر آنے والے کرداروں اور تماشائیوں کے فاصلے کو بالکل کم کرنے کی کوشش کی ہے، اس میں مشہور ڈراما نگار بریخت کے تصورات کی آمیزش ہے۔"(92)

ڈراما "چاندی کا چمچہ" میں اسٹیج کی آرائش اس طرح کی گئی ہے کہ جیسے ایک سڑک ہے جو دائیں اور بائیں کی طرف جاتی ہے۔ اس سڑک پر چلنے والوں کے سامنے ایک مکان ہے جس کی صرف آگے کی دیوار دکھائی دیتی ہے اور مکان کے بیچ میں ایک بڑا دروازہ جہاں سے اوپر کی منزل پر جانے کے لیے زینے کا ایک راستہ ہے۔ اس دروازے کے پاس ایک دوکان ہے جو کھلنے پر دروازے کے تھوڑا آگے سڑک تک نکلتی ہے۔ ڈراما "پرمیرا" کا اسٹیج آرائش کے بغیر اس طرح کیا گیا تھا کہ آرائش کے طور پر اسٹیج پر پردے کے پیچھے ہندوستان کا صرف ایک نقشہ بنا ہوا تھا اور اسٹیج کے بیچ میں پردے سے لگا ایک تخت بچھا ہوا تھا جہاں سے دائیں، بائیں اور بیچ میں آنے جانے کے تین راستے تھے۔ ڈراما "دودھ کا گلاس" کے اسٹیج میں چھوٹا سا پلنگ، صاف شفاف بستر، چادر، گلاس، پردے ہر چیز دودھ کی طرح سفید

استعمال کی گئی تھی تاکہ یہ خواب گاہ معلوم پڑے۔ دروازے اور کھڑکیوں میں جالی دار پردے، ہلکے سفید رنگ کی روشنی جو دودھ کی نہر کے جیسی معلوم پڑتی ہے، اسٹیج پر دروازے، کھڑکیوں اور چھت سے پھوٹ کر کمرے کے اندر کی طرف نکلتی ہے۔ اس کو دیکھنے سے ایسا معلوم پڑتا ہے کہ جیسے کوئی پری کی خواب گاہ ہو۔ حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں میں اسی طرح کے عام اسٹیج کا استعمال کیا ہے۔ بچوں سے متعلق حبیب تنویر کا ڈراما "گدھا" ایک لوک کہانی پر مبنی ہے۔ اس کے اسٹیج کی آرائش کے لیے انہوں نے بچوں کی بنائی ہوئی پینٹنگ کا استعمال کیا تھا۔ ڈراما "بچوں کا شہر" کو الیز ابیتھ گابا کے گھر کے لان میں پیش کیا۔ اس ڈرامے میں اسکول کے اساتذہ اور بچوں نے حصہ لیا۔ اس کی پیشکش میں حبیب تنویر نے گیٹ پر ایک سائن بورڈ لگا دیا تھا جس پر لکھا تھا کہ "بچوں کے شہر میں تشریف لائیے۔" اس کے اسٹیج کی آرائش کے لیے بچوں کے ہاتھ کی بنی ہوئی چیزیں استعمال کی گئیں جو چھوٹی چھوٹی دوکانوں کی شکل میں اسٹیج پر لگائی گئی تھیں۔

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں عوامی تھیٹر میں استعمال ہونے والے آرائش وزیبائش کے سازوسامان کا مناسب استعمال کیا ہے۔ ڈراما "آگرہ بازار" کا اسٹیج عام طور سے سادہ اور معمولی ہے۔ ڈراما تو دو ایکٹ پر مبنی ہے لیکن دونوں ہی ایکٹ کے مختلف مناظر کو حبیب تنویر نے ایک ہی سیٹ پر بآسانی پیش کر دیا ہے۔ کیوں کہ ایک بار اسٹیج پر بازار کا سین دکھانے کے بعد سین تبدیل کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی ہے، بار بار اسٹیج پر آکر سیٹ تبدیل کرنے کی پریشانیوں کا سامنا نہیں کرنا پڑتا ہے اور ڈراما بھی بیچ بیچ میں بغیر رکے ہی ارتقا پذیر رہتا ہے۔ اس منظر یا سیٹ میں سبھی کردار اپنا اپنا رول ادا کرتے ہیں۔ ایک وسیع اور کشادہ اسٹیج پر سات آٹھ نہایت معمولی نظر آنے والے اداکار، میک اَپ کے بغیر سادہ لباس میں آتے ہیں اور اچانک "آگرہ بازار" اپنے تمام شور وغل کی آمد ورفت کے ساتھ پوری شوخی اور مستی سے پُر، اسٹیج پر شروع ہوتا ہے۔ ڈراما "آگرہ بازار" کے اسٹیج کی آرائش اور پیشکش سے متعلق انیس اعظمی صاحب کا کہنا ہے کہ:

> "پردہ اٹھتے ہی ڈراما "آگرہ بازار" کا منظر ناظرین کو باندھ کر رکھ دیتا ہے۔ کتب فروش، پتنگ فروش، اچار والا، برتن والا، سڑک کے کنارے خوانچوں سے مکھیاں اڑا اڑا کر راہگیر کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہوئے خوانچے والے، ککڑی، تربوز اور لڈو والے، چنا جور گرم کی پر زور آوازیں اور ان دوکانداروں کی مسلسل نوک جھونک، اس نوک جھونک کے درمیان بندر کا تماشا دکھانے والے مداری کی آمد وغیرہ سب کچھ

اتنا فطری ہے کہ ناظرین کو سوچنے کا موقع نہ ملے۔ ڈرامے کا سیٹ بھی کمال کا تھا کہ اس کو دیکھ کر فلم کا گمان ہو۔ دوکان کے اوپر طوائف کا کوٹھا، کوٹھے کے سامنے چھجّہ، چھجّے کے نیچے طرح طرح کے راہگیر کی آمد و رفت، جس میں فقیر بھی ہیں اور شہر کے کوداروغہ اور حوالدار بھی ہیں۔ ایسی غضب کی منظر کشی کہ ناظرین حیران رہ جائیں۔ ان سب سے ہٹ کر بار بار نظیر کا پر کشش کلام، پر کیف موسیقی پر مسلسل مختلف راگوں کے رنگ و ترنگ لیے گیت، ناظرین کی انگلیوں کو تھرکنے پر مجبور کر دیتا ہے۔"(93)

اس طرح حبیب تنوؔیر نے ڈراما" آگرہ بازار" میں بازار کی افرا تفری اور رقابت کا جو سین اسٹیج پر پیش کیا ہے وہ ہمیں حقیقی بازار کا گمان کراتا ہے، ساتھ ہی حبیب تنوؔیر کا آگرہ بازار بھار تیندو ہرش چند کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن ان دونوں ڈراموں کی پیشکش میں فرق یہ ہے کہ ہرش چند کے ڈراما"اندھیر نگری" کے بازار کی سبھی چیزیں بکاؤ ہیں لیکن حبیب تنوؔیر کے ڈراما" آگرہ بازار" میں کوئی چیز فروخت نہیں ہوتی ہے۔

ڈراما"چرنداس چور" دو ایکٹ پر مبنی ہے۔ جس میں پہلے ایکٹ میں پانچ سین اور دوسرے ایکٹ میں بھی پانچ سین ہیں۔ حبیب تنوؔیر نے اسے اتنی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ڈرامے کے سبھی منظر پختگی کے ساتھ اپنے انجام کو پہنچ کر ڈرامے کے قصے کو استحکام عطا کرتے ہیں۔ چاہے وہ چرنداس چور کا حولدار سے چھپنے کا سین ہو یا اس کے ذریعے سیٹھانی کے گہنے لوٹنے کا سین ہو یا چرنداس کے ذریعہ لوگوں میں اناج تقسیم کرنے کا سین ہو یا چاہے مندر میں رک کر سامان چوری کرنے کا سین ہو یا رانی اور چرنداس کے بیچ ہوئے مکالموں کا سین ہو، سارے مناظر اسٹیج کے لحاظ سے مکمل ہیں۔ حبیب تنوؔیر نے اس پیشکش میں مناظر کا اتحاد بہت ہی خوبصورتی اور چابکدستی کے ساتھ کیا ہے۔ منظر کے تبدیل ہونے کی خبر حبیب تنوؔیر نے گیتوں کے ذریعے دے دی ہے۔ اس ڈرامے پر کام کرتے ہوئے انہوں نے شدت اور گیرائی کے ساتھ چھوٹے بڑے سبھی مناظر میں توازن کو برقرار رکھا ہے۔ لوک ناٹکوں میں منظر کشی کم سے کم کی جاتی ہے اور خاص ضرورت کے تحت منظر تبدیل کیے جاتے ہیں۔ لوک ناٹک کے طرز پر حبیب تنوؔیر نے ڈراما "چرنداس چور" میں بہت کم مناظر پیش کیے ہیں اور ان مناظر کی تبدیلی ضرورت کے تحت موقع محل کی مناسبت سے کی ہے۔ اس ڈرامے کی پیشکش لوک ناٹکوں کے اسٹیج کی تکنیک پر کھری اترتی ہے۔ ڈراما"چرنداس چور" میں مناظر کا کم ہونا بھی اس ڈرامے کے اسٹیج کی سب سے بڑی خوبی ہے، ساتھ ہی اس ڈرامے میں روایتی طریقہ کار کے تھیٹر کا سختی سے عمل نہ کرتے ہوئے ضرورت کے تحت ایکٹ اور مناظر کا تبدیل کیا جانا حبیب تنوؔیر کی ڈراما نگاری کی ایک خوبی اور

ان کی اسٹیج پیشکش کا سب بڑا حسن ہے۔ حبیب تنویر کی اس پیشکش کی خوبی یہ ہے کہ ایکٹ کے بدلنے یا منظر کے تبدیل ہونے کے دوران ڈرامے کے قصے کے ارتقاء میں کہیں بھی ٹھہراؤ نہیں آیا ہے۔ ہندوستانی اسٹیج پر ڈراموں کی ایسی گنی چنی ہی پیشکش ہوئی ہے جو منظر کشی کے نظریے سے اتنی فطری ہو۔

ڈراما"چرنداس چور" کی اسٹیج پیشکش کے دوران پنتھی گلوکاروں اور موسیقی کاروں کی ٹیم لگاتار اسٹیج پر موجود رہتی ہے۔ پیشکش کے دوران اسٹیج پر پنتھی گلوکاروں کی موجودگی اسٹیج کی منظر کشی اور قصوں کو سمجھنے میں ذرا سی بھی رکاوٹ نہیں پیدا کرتی ہے۔ بلکہ یہ ٹیم اسٹیج پر ہونے والی سرگرمیوں کو اچھے سے سمجھنے کے لیے ناظرین کی مدد کرتی ہے۔ ہندوستان کی لوک ناٹیہ روایتوں میں اس طرح کے تجربے ہمیشہ ہوتے رہے۔ لیکن جدید ہندوستانی تھیٹر میں یہ پہلا تجربہ تھا جسے حبیب تنویر نے کامیابی کے ساتھ بخوبی پیش کیا ہے۔ یہ ڈراما اسٹیج کی آرائش اور زیبائش کے نظریے سے بھی لوک ناٹک کے بہت قریب معلوم ہوتا ہے۔ اس ڈرامے کو کسی بھی اسٹیج پر عام اور معمولی چیزوں کا استعمال کرکے بہت آسانی سے پیش کیا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ ڈراما اپنی پیشکش کے لیے کسی روایتی قسم کے اسٹیج کی ضرورت محسوس نہیں کرتا ہے۔ اس ڈرامے کے اسٹیج کے لیے جو چبوترا حبیب تنویر نے تیار کیا تھا وہ بارہ میٹر لمبا اور چھ میٹر چوڑا تھا اور اس کی اونچائی نو انچ تھی، جس میں ایک بینر چبوتروں کے پیچھے بیچ سے ذرا ہٹ کر رکھا گیا تھا۔ اس ڈرامے کا پہلا شو جو دہلی کے کمانی تھیٹر میں ہوا تھا اس میں چبوترے کے اوپر اور نیچے کی طرف لکڑی کا ایک اونچا چوکھٹ لگا دیا گیا تھا جس پر پردہ لگا ہوا تھا۔ اس پردے پر تصویریں پینٹ کر دی گئی تھیں، جو مندر، چوپال، مالگزار کا گودام، سرکاری خزانہ اور رانی کی خواب گاہ کو دکھاتی تھیں۔ اسٹیج کے یہ پردے رسّیوں پر تھے اور رسّیاں چرخیوں پر تھیں، جو سین کے مطابق تبدیل کر لی جاتی تھیں۔ کورس گانے والے کی ٹیم اسٹیج کے ایک کونے میں کھڑی ہوتی تھی اور باقی اسٹیج پر اندھیرا ہوتا تھا۔ حبیب تنویر نے اس اسٹیج کرافٹ کو اس طرح پیش کیا کہ ناظرین تین طرف سے اسے دیکھ سکتے تھے۔ ڈرامے میں آرائش و زیبائش کے سازوسامان کا بہت زیادہ استعمال نہ کرکے انھوں نے کچھ پینٹنگ کیے ہوئے پردوں کے ذریعہ علامتی انداز میں ڈرامے کے مناظر کو واضح کیا ہے۔ اسٹیج پر سرکاری خزانے کے سین کو دکھانے کے لیے حبیب تنویر نے اسٹیج کے ایک طرف بھالا لیے چار سپاہیوں کے ساتھ ایک بڑے صندوق کو پیش کرکے سرکاری خزانے کا اشارہ کیا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ڈراما"چرنداس چور" کو بغیر کسی تام جھام کے کم خرچ میں

اسٹیج پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی بہت سی یونیورسٹیوں اور کالجوں میں اسے آسانی سے اسٹیج کیا گیا ہے۔ انیس اعظمی حبیب تنویر کے ڈراما "چرنداس چور" کے اسٹیج کی پیشکش کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

"حبیب تنویر نے "چرنداس چور" اسٹیج کیا۔ اس ڈرامائی پیشکش میں لباس، سیٹ، اشیا، روشنی، موسیقی وغیرہ پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کے بجائے اداکاروں کے سہارے اپنی بات کو کچھ ایسے موثر طور پر انہوں نے پیش کیا کہ اس دور کے تمام نامور مبصرین بھونچکارہ گئے۔"(94)

ڈراما "ایک عورت ہیپشیا بھی تھی" میں آٹھ مناظر کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈراما طویل تو ضرور ہے لیکن اسٹیج کے نقطۂ نظر سے ایک کامیاب ڈراما ہے۔ قصہ قدیم ہونے کی وجہ سے کہیں کہیں ایسا لگتا ہے کہ ناظرین اصل سیاق وسباق کو بھول نہ گئے ہوں، لیکن آگے آنے والے منظر کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ ناطرین دوبارہ اس سے جڑ جاتے ہیں اور چونکہ اس ڈرامے میں واقعہ تیزی سے بدلتا رہتا ہے اس لیے ناظرین کی توجہ لگاتار ڈرامے میں بنی رہتی ہے۔ یہ ڈراما اسٹیج کی آرائش وزیبائش کے نقطۂ نظر سے کامیاب رہا ہے۔ حبیب تنویر نے ڈرامے کے شیر اپیس کا مندر توڑنے والے سین، لوگوں کے گھر توڑنے کے سین، چرچ کے سین اور دوسرے مناظر کے سین میں آرائش کے لیے علامتی سینری کا استعمال کیا ہے۔ ڈراما "مٹی کی گاڑی" کی پہلی پیشکش میں سین کمپوزر نے اس ڈرامے کے لیے اسٹیج کے بیچ و بیچ ایک انچ اونچے گول چبوترے اور فطری رنگ کے ایک "سراونڈ" کا استعمال کیا لیکن حبیب تنویر اس پیشکش سے خوش نہیں تھے، بعد میں جب انیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں اس ڈرامے کو اپنی ہدایت کاری میں دوبارہ پیش کیا تو انہوں نے اسٹیج کے زیادہ حصے کو خالی، کھلا ہوا اور سجاوٹ کے بغیر ہی رہنے دیا کیوں کہ ان کا ماننا تھا کہ سادگی کے علاوہ کسی بھی طرح کی سجاوٹ ڈرامے کی ساخت اور اس کے ارتقا میں رکاوٹ پیدا کرے گی۔

حبیب تنویر نے ۱۹۶۰ء میں جب آغا حشر کاشمیری کا مشہور ڈراما "رستم سہراب" کو اپنی ہدایت میں پیش کیا، تو انہوں نے ڈرامے کی پیشکش میں ایک ساتھ تین چیزوں کو پیش کیا۔ اوّل پارسی تھیٹر کی کچھ جھلک، جس کے اسٹیج کے بیچ و بیچ کونے دار چبوترے کے اوپر رنگے ہوئے پردے جو گرائے جاسکتے تھے، دوم رنگے ہوئے پردے میں ایرانی امتیازی خصوصیت ڈال کر ایران کی جھلک اور سوم سینریوں، رنگوں، تکنیک اور وضع میں جدید اثر انگیزی۔ اس ڈرامے میں منظر نگاری کے لیے رنگے ہوئے پردوں اور سینریوں کا استعمال کیا گیا، پوشاک کے لیے ٹاٹ کو رنگ کر استعمال کیا گیا اور تلوار، ڈھال اور بادشاہ کے تخت کے لیے لکڑی وغیرہ کا استعمال کیا گیا۔ گھوڑے اور اونٹ کے زین

کی چیزوں اور کبوتر کے پنکھوں کا زیورات بنانے میں استعمال کیا گیا۔ اداکاروں کے موومنٹس کے سلسلے میں آج کے تھیٹر کے اصول سے کام لیا گیا۔ اداکاری اور پیشکش میں حبیب تنویر نے کلاسیکی اور جدید دونوں طریقوں یعنی کچھ پارسی تھیٹر اور کچھ آج کے تھیٹر کے اصولوں کو اپنا کر کام چلایا ہے، جیسے موسیقی کی رفتار اور اور اس کی لَے پر پردہ اٹھتا اور گرتا ہے اور اداکار اسٹیج پر آتے اور باہر جاتے ہیں۔ اسٹیج پر ایک چبوترا بنایا تھا جس کی شکل تکونی تھی، اس پر پردے اسی طرح سے آتے جاتے تھے جس طرح پارسی تھیٹر کے پردے نیچے سے اوپر جانے والے رہتے تھے۔ البتہ ان پر جو تصویریں اور جو مناظر بنائے گئے تھے ان میں رنگوں کا انتخاب ان کی باہمی ہم آہنگی اور خطوط کا استعمال جدید مصوری کے اصول کے مطابق کیا گیا۔ ڈراما "رستم سہراب" کو اسٹیج کرنے کا حبیب تنویر کا مقصد یہ تھا کہ ایک تو پارسی تھیٹر کی یاد تازہ ہو، دوسرے ایک حد تک اس میں جدید تھیٹر کی نئی تکنیک کی جھلک ہو۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے کو اتنی خوبی سے پیش کیا ہے کہ اس میں جدید تھیٹر کی طرح خاموش اداکاری بھی دیکھنے کو ملتی ہے اور پارسی تھیٹر کی طرح رنگ برنگے پردے کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما آغا حشر کاشمیری کا وہ ڈراما تھا جسے پارسی تھیٹر کمپنی اسٹیج پر پیش کرنے میں آخری عمر تک ناکام رہی۔ اس ڈرامے کے اسٹیج کے الگ الگ حصوں کو اس انداز میں بنایا گیا تھا کہ ڈرامے کو اسٹیج کرنے کے بعد یہی سیٹ مولیر کے ڈراما "برزوا جنٹل مین" کے اردو ترجمہ "مرزا شہرت بیگ" میں بھی اسٹیج کرنے میں کام آئے۔ اس ڈرامے کا پس منظر چونکہ حیدر آباد تھا اس لیے اس میں اسٹیج کے چبوترے کے پیچھے حیدر آباد کے چار مینار کی ایک محراب بھی کھڑی کر دی گئی۔ اس اکیلے سین سے ڈرامے کے سارے منظر کا کام چل گیا۔ حبیب تنویر نے اپنا ڈراما "ٹھاکر پرتیپال سنگھ" کو اسٹیج پر اوپیرا ڈرامے کے طرز پر پیش کیا اور اس میں ناچ گانوں کو بہت زیادہ اہمیت دی۔ اس کے خیال کو میوزیکل اور سنگیت پر دھان بناتے ہوئے ڈرامے کے قصے کو مکالمے کے مقابلے نرتیہ (رقص) کے ذریعہ آگے بڑھایا، جو مدھیہ پردیش کے ناچ، ہریانہ کے سوانگ، اڑیسہ کے پرہلاد ناٹک اور یوپی کی نوٹنکی وغیرہ پر مبنی تھا۔ اسی کے مطابق کرداروں کی آرائش کے لیے چھینٹ کے کپڑے کے پوشاک اور دوسرے سامان تیار کر کے اس کا استعمال کیا گیا۔ ڈرامے کی کہانی عام اسٹیج کے لیے مناسب نہیں تھی کیوں کہ یہ کہانی ایک ہی کردار ٹھاکر پرتیپال سنگھ کے ارد گرد گھومتی ہے اور دوسرے کردار اسٹیج پر صرف گیتوں میں آتے ہیں، اس طرح عموماً اوپیرا ڈراموں میں ہوتا ہے، اسی لیے حبیب تنویر نے اس ڈرامے کو اوپیرا ہی کے طرز پر پیش کیا۔

ڈراما "سات پیسے" کی پیشکش میں حبیب تنویر نے اسٹیج کے ایک کنارے پر بلّی اور دوسرے کنارے پر لکڑی کی بنی ہوئی الماری کے ساتھ ایک رسّی باندھ کر بہت ہی دلچسپ اثر پیدا کیا تھا۔ اسٹیج کے ایک کنارے بانس کا ایک دروازہ بنا کر اس کے ارد گرد مٹمیلے رنگ کے ٹاٹ لٹکا کر ایک سرکاری ریلوے مزدور کا کمرہ بنا کر اور اس کے اندر کھونٹی سے لگی ایک ریل مزدور کی گندی سی وردی لٹکا کر پیشکش کو بہت زیادہ اثر دار اور معنی خیز بنا دیا۔ حبیب تنویر نے جب بریخت کے ڈرامے کا ترجمہ "سیزوان کی نیک خاتون" کو اسٹیج کیا تو اس پیشکش میں کئی جگہوں کے علامتی حقیقت پسند مناظر کو بنانے میں لکڑی کا استعمال کیا تھا اور جہاں یہ ڈراما پیش کیا گیا تھا اس کے اسٹیج پر بینچ، تختے اور میزوں کا استعمال کیا تھا۔ اس سوجھ بوجھ کا سب سے دلچسپ نتیجہ یہ ہوا تھا کہ تھیٹر کے ایک ایک کنارے پر تینوں دیوتاؤں کے آنے کے لیے ایک راستہ تیار کیا گیا تھا جو جاپانی کابکی اسٹیج[53] جیسا دکھائی پڑتا تھا۔ حبیب تنویر نے اپنا ڈراما "جالیدار پردے" حقیقت پسند ڈراما کی تکنیک اور معمولی آرائش کے ساتھ کامیڈی کی شکل میں پیش کیا۔ اسی ڈرامے کو بعد میں دہلی اور شملہ میں ہجو کی شکل میں پیش کیا۔ اس ڈرامے کی پیشکش میں حبیب تنویر نے دروازے اور کھڑکی کے لکڑی کے ڈھانچے کے ساتھ روایتی اسٹیج قسم کا استعمال کیا۔ ڈراما "شطرنج کے مہرے" کی ابتدائی پیشکش میں کلاسکی طرز کے اسٹیج کا استعمال کیا گیا لیکن بعد میں جب یہ ڈراما جدید ڈرامے کے اسٹیج کی طرح پیش کیا گیا تو اس ڈرامے کی خوبیاں کھل کر سامنے آئیں۔ شروعاتی پیشکش میں حبیب تنویر نے پہلے ایکٹ میں اسٹیج کو دو کمروں میں بانٹ دیا تھا جسے ایک کے بعد ایک کر کے پیش کیا گیا تھا لیکن دوسرے ایکٹ کے سین جو مسجد کے کھنڈر کا تھا اس کو پیش کرنے میں دشواریوں کو سامنا کرنا پڑا۔ بعد میں اس ڈرامے کی پیشکش کے لیے ایک بڑے اسٹیج کا سیٹ استعمال کیا گیا تو اسی سیٹ کو الگ الگ سجانے سے منظر کو جلدی جلدی تین بار بدلہ جا سکا جو ہر بار نیا دکھائی پڑتا تھا۔ حبیب کا تخلیق کردہ ڈراما "کارتوس" منظر نگاری کے اعتبار سے کامیاب ڈراما ہے۔ چار کرداروں اور لڑائی کے خیموں کے اندرونی حصے کی ایک عام آرائش سے حبیب تنویر نے ۱۸۹۹ء کی ایک دلچسپ چھوٹی کہانی کے ذریعے سے جس طرح آصف الدولہ، وزیر علی، سعادت علی، افغانستان کے بادشاہ زماں، ٹیپو سلطان وغیرہ کے کرداروں اور ان کی بہادری کا ذکر کرتے ہوئے تاریخ کے ایک پورے دور کو ڈرامائی انداز میں حقیقی کر دکھایا تھا۔

اصغر وجاحت کا ڈراما "جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں" اور آغا حشر کاشمیری کا ڈراما "رستم سہراب" کو چھوڑ کر حبیب تنویر کے زیادہ تر ڈرامے ان کے اپنے طبع زاد یا ترجمہ کردہ ہیں۔ لوک کتھاؤں پر مشتمل ڈراموں کے

ساتھ ساتھ شیکسپیئر، بریخت اور دوسرے انگریزی ڈراموں سے لے کر سنسکرت ڈراموں تک جتنے بھی ڈرامے انہوں نے اسٹیج کیے ہیں ان میں انہوں نے رقص، موسیقی اور گیتوں کو اپنے طریقے سے جوڑ کر ان کی پیشکش کو اور بھی زیادہ معنی خیز اور اثر دار بنا دیا ہے۔ اپنی پیشکش کو جاندار بنانے کے لیے حبیب تنویر نے موقع کی مناسبت سے نظموں، غزلوں اور گیتوں کا استعمال کیا ہے۔ ان نظموں، غزلوں اور گیتوں میں زیادہ تر ایسی ہیں جو اس شاعر کی اپنی تخلیق ہیں جس پر ڈراما پیش کیا جا رہا ہے یا پھر ان کی اپنی خود کی تخلیق کردہ ہیں۔ جیسے ڈراما "آگرہ بازار" نظیر اکبر آبادی کی زندگی سے متعلق تھا اس لیے اس میں حبیب تنویر نے اس میں نظیر کی نظموں اور غزلوں کا استعمال کیا ہے۔ ڈراما "میرے بعد" اردو کے مشہور و مقبول شاعر غالب کے کلام اور ان کی زندگی کے نشیب و فراز سے متعلق تھا۔ اس میں حبیب تنویر نے غالب کا کردار خود ادا کیا اور ان کی مشہور غزلوں کو غالب کے انداز میں اسٹیج پر پیش کیا۔ طویل ہونے کی وجہ سے تو یہ ڈراما اسٹیج کے نقطہ ء نظر سے اتنا کامیاب نہیں رہا لیکن فنّی نقطۂ نظر سے یہ ڈراما غالب کی زندگی پر لکھے گئے ڈراموں میں سب سے عمدہ ہے۔ ڈراما "جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں" میں ایک کردار چونکہ ناصر کاظمی کا بھی ہے اس لیے اس میں تقسیم کے کرب میں کہی گئی ان کی غزلوں کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ حبیب تنویر نے دوسرے شاعروں کی نظموں، غزلوں اور گیتوں کو اپنے ڈرامے میں پیش کیا ہے۔ کچھ ڈراموں کی پیشکش میں حبیب تنویر نے اپنے خود کے تخلیق کیے ہوئے گیت بھی پیش کیے اور ساتھ ہی کچھ ایسے گیت بھی پیش کیے جن میں عہد حاضر کے سماج کی سچائی ہے۔ ڈراما "آگرہ بازار" کا مقصد نظیر کے دور کی ملک کی صورت حال دکھاتے ہوئے عہد حاضر کی ملک کی اقتصادی صورت حال کو پیش کرنا تھا اس لیے حبیب تنویر نے نظیر اکبر آبادی کی نظم "شہر آشوب" کے کچھ بند کو کورس کے انداز میں اسٹیج پر معنی خیز انداز میں پیش کیا۔ اس نظم کی ایک مثال درج ذیل ہے:

جتنے ہیں آج آگرے میں کارخانہ جات   سب پر پڑی ہیں آن کے روزی کی مشکلات

کس کس کے دکھ کو رویئے اور کس کی کہیے بات   روزی کے اب درخت کا ملتا نہیں ہے پات

ایسی ہوا کچھ آکے ہوئی ایک بار بند (95)

ڈراما "مٹی کی گاڑی" کو حبیب تنویر نے نہایت ہی سوجھ بوجھ کے ساتھ بیانیہ انداز میں غنائیہ [54]ڈرامے کی شکل میں اسٹیج پر پیش کیا۔ اس ڈرامے میں انہوں نے دیہی موسیقی اور تکنیک کا استعمال کرنے کے ساتھ ساتھ خود دیہی اداکاروں کو شامل کیا تاکہ ساری پیشکش زیادہ جاندار، واضح، معتبر اور مستند انداز میں سامنے آئے۔ چھتیس گڑھی

دیہی اداکاروں کو ڈرامے میں شامل کرنے اور ان کے ساتھ ڈرامے میں با قاعدہ کام کرنے کا یہ حبیب تنویر کا پہلا موقع تھا۔ اس ڈرامے کے واقعات کو انہوں نے گیتوں کے ذریعہ اتنے آسان طریقے سے آگے بڑھایا ہے کہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مانو یہ ہماری زندگی میں عام طور پر رونما ہو رہے ہیں۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں شودرک[55] کے زمان مکاں کے نظریے کو آسان کر کے اسٹیج پر پیش نہیں کیا بلکہ اسے ویسے ہی رہنے دیا اور ڈرامے کے موضوع سے متعلق نیاز حیدر سے گیت لکھوا کر ڈرامے کے قصے کے ارتقا میں رفتار عطا کی، جس سے زمانے کی قید کا مسئلہ بھی خود بخود حل ہو گیا۔ حبیب تنویر نے سنسکرت کے ڈرامے "مرچھ کٹکم" میں اسٹیج پر کرداروں سے الگ الگ زبان میں مکالمے ادا کروائے ہیں۔ وسنت سینا اپنے عاشق چارودت سے جب چھتیس گڑھی زبان میں باتیں کرتی ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ قدیم زمانے میں لوگ راز و نیاز کی باتیں اسی زبان میں ادا کرتے رہے ہوں گے۔ ڈراما "وینی سنہار" کو حبیب تنویر نے مہابھارت کے قصے کو بنیاد بنا کر شاندار طریقے سے پیش کیا۔ اس ڈرامے میں انہوں نے دروپتی کو دشاسن[56] سے اپنی بے عزتی کا بدلہ لینے کو گیتوں کے ذریعہ سے ناظرین کو محسوس کرایا ہے۔ ڈرامے میں بیچ بیچ میں گیتوں کے استعمال سے زبان منظوم ہوتی چلی گئی ہے۔ موسیقی کے انوکھے استعمال سے بدلے کے احساس سے پیدا شدہ خراب نتائج کا ناظرین کو احساس کرایا ہے۔ اس ڈرامے میں منظر کشی اس طرح کی گئی ہے کہ یہ قصہ حقیقی معلوم پڑتا ہے اور ایسا معلوم پڑتا ہے جیسے ہم خود اس دور میں پہنچ گئے ہیں۔ ڈراما "وینی سنہار" کی پیشکش کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس ڈرامے میں کوروؤں[57] کی زبان سے ہندی میں اور پانڈوؤں کی زبان سے چھتیس گڑھی میں مکالمے ادا کروائے گئے ہیں اس سے اسٹیج پر ناظرین کو کرداروں کو پہچاننے میں پریشانی نہیں ہوتی ہے۔

ڈراما "چرنداس چور" کے شروع اور آخر میں شاستریہ سنگیت کی دھن پر کورس کے گیت سنسکرت ڈرامے کی طرح پیش کیے گئے ہیں اور ڈرامے میں مزاح کے طور پر جو ٹکڑا جوڑا گیا ہے وہ لوک ناٹیہ کا طریقہ کار ہے۔ بریخت کی طرح حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں کی پیشکش میں نظموں، گیتوں اور موسیقی کا استعمال بہت معنی خیز انداز میں کیا ہے۔ یہ نظم یا گیت کبھی ڈرامے کے قصے کو آگے بڑھاتے ہیں تو کبھی انہیں گیتوں میں ڈرامے کے قصے اور کرداروں پر ایک تبصرہ اور تنقید ملتی ہے۔ جس کے توسط سے ڈراما نگار حبیب تنویر اپنی بات کہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ جیسے ڈراما "آگرہ بازار" میں نظیر کی نظموں کے ذریعے وہ ڈرامے کے قصے کو آگے بھی بڑھاتے ہیں اور کرداروں پر تبصرے بھی

کرتے ہیں اور ڈراما ”چرنداس چور“ میں پیش کیے گئے گیت کے ذریعے ناظرین کو تنقیدی صلاحیت عطا کرتے ہیں تاکہ وہ اچھائیوں اور برائیوں میں فرق واضح کر سکیں۔

حبیب تنویر اپنے لکھے ہوئے ڈراموں خصوصاً ”آگرہ بازار“ اور ”ایک عورت ہیپشیا بھی تھی“ میں اس وقت تک کانٹ چھانٹ اور اس میں ترمیم و اضافہ کرتے رہتے جب تک کہ وہ ان کی خواہشوں کے عین مطابق اکملیت تک نہ پہنچ جائے اور وہ با آسانی اسٹیج پر پیش کیا جاسکے۔ کبھی کبھی تو وہ چلتے شو کے دوران ڈرامے میں ترمیم و اضافہ کر دیتے تھے۔ اسی طرح جب کبھی انہوں نے ڈرامے کے لیے لوک قصے پر مبنی روایتی مواد کا استعمال کیا، جیسے ”گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد“ اور ”چرنداس چور“ میں تو انہوں نے اپنے اداکاروں کو Improvise کرنے اور ڈرامے کو متمول بنانے پر اکسایا، ان کی ہمت افزائی کی، مگر زیادہ پرجوش اداکاروں پر قابو رکھا۔ دوسری طرف ”پونگا پنڈت“ جیسے ڈراموں میں حبیب تنویر نے ناچا کی پیشکش کے روایتی انداز کے بغیر، ایپک تھیٹر کی جدید تکنیک کے اعتبار سے پیش کیا ہے۔ ڈراما ”آگرہ بازار“ میں شہدے اور رقاصہ بے نظیر کا سین، ڈراما ”مٹی کی گاڑی“ میں وسنت سینا اور چارودت کی محبت کا سین اور ڈراما ”چرنداس چور“ میں رانی کا چرنداس کے تئیں اظہار محبت کا سین، ان سب کو اتنی خوبی کے ساتھ حبیب تنویر نے اسٹیج پر پیش کیا تھا کہ ناظرین پلک جھپکنا بھول گئے تھے۔ رانی کی محبت کی پیشکش کو ٹھکرا کر چرنداس جب رانی کے غیظ و غضب کا شکار ہوتا ہے اور دربانوں کے بھالوں سے بیندھ دیا جاتا ہے تو لائٹ اور موسیقی کے ذریعے اس سین کو اتنا ٹریجک بنا دیا گیا ہے کہ دیکھنے والوں کی آنکھیں نم ہو جاتی ہیں۔

اداکاری اسٹیج ڈرامے کے وجود کا اہم حصہ اور خارجی ضروری عناصر میں سے ایک ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈرامے کی پیشکش میں دیہی اور شہری دونوں اداکاروں کو شامل کیا ہے لیکن انہوں نے زیادہ زور دیہی اداکاروں پر دیا اور اپنے ڈراموں کی کردار نگاری کے ذریعے دیہی اداکاروں کے نئے معیار کو قائم کیا ہے۔ ان کے ڈراموں میں اداکاروں کی خاص اہمیت ہوتی ہے۔ حبیب تنویر اپنے ڈراموں میں اداکاروں کو خود روشناس نہیں کراتے ہیں بلکہ اداکار خود اپنی قوت متخیلہ اور حاضر جوابی (Improvisation) کے ذریعہ مکالمے تخلیق کرتے ہوئے اپنی شخصیت خود ہی واضح کرتے ہیں۔ حبیب تنویر کے زیادہ تر ڈراموں کے مکالمے اداکاروں کے Improvisation کے ذریعے تیار کیے گئے ہیں، اسی لیے ان کے ڈراموں کی اسٹیج پیشکش ہر بار بدلتی جاتی ہے۔ ان کے ڈراموں کا پلاٹ اتنا لچکدار ہوتا ہے کہ اسٹیج پیشکش میں آسانی سے ترمیم و اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈراموں کی کتابی شکل بہت بعد میں

آتی تھی، شروع شروع میں وہ اسٹیج کی اسکرپٹ کے طور پر رہتی تھی۔ ان کا ڈراما ''چرنداس چور''، آگرہ بازار''، ''گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد'' اور ''سڑک'' وغیرہ کے مکالمے اداکاروں کے Improvisation کے ذریعے سے تیار کیے گئے ہیں۔ ان تمام پیشکشوں میں علاقائی لوک اداکاروں نے حصہ لیا، جن میں زیادہ تر اداکار بالکل پڑھے لکھے نہیں تھے۔ ان تمام اداکاروں نے ہندوستانی لوک تھیٹر کی فولک تکنیک کی توانائیوں اور صلاحیتوں کو ثابت کر دیا کہ انہیں معاصر پیغامات کی ترسیل کے لیے انتہائی کامیابی کے ساتھ اپنایا جانے لگا۔ حبیب تنویر کو اپنے دیہی اداکاروں سے بہت کچھ سیکھنے کا موقع ملا اور انہیں کی بدولت عالمی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ ان کے یہ اداکار اپنے کرداروں کو اسٹیج پر بحسن وخوبی نبھایا ہے اور ڈرامے کو کامیاب بنانے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں عوام میں خوب مقبولیت حاصل ہوئی اور انہیں طرح طرح کے انعام و اکرام سے بھی نوازا گیا۔ ڈراما ''بہادر کلارن'' میں بہادر کا مرکزی کردار ادا کرنے والی فدا بائی کی کامیاب اور دلچسپ اداکاری کی وجہ سے یہ ڈراما کامیاب ہو سکا۔ یہی وجہ ہے کہ اس ڈرامے میں چھتیس گڑھ کے قبائلی علاقے سے تعلق رکھنے والی فدا بائی اس رول کو اسٹیج پر کئی پیشکشوں میں بہت دنوں تک نبھاتی رہی ہیں۔ اسی طرح ڈراما ''چرنداس چور'' میں نیا تھیٹر کے سب سے پرانے اداکار ٹھاکر رام کی وجہ سے یہ ڈراما کامیاب ہو سکا۔ ڈراما ''چرنداس چور'' میں دیہی اداکار ٹھاکر رام کی شراکت اور حصہ داری کے سلسلے میں حبیب تنویر اپنے ڈراما ''چرنداس چور'' کے مقدمہ میں لکھتے ہیں کہ:

> ''سچائی یہ تھی کہ ڈراما 'چرنداس چور' کی کہانی کا صرف خاکہ ہی ہمارے دماغ میں تھا۔ ڈراما تو کہیں بھی نہیں تھا۔ میں نے اپنے لوک کلاکاروں کو ڈرامے کی صورتِ حال اور واقعات تفصیل سے سمجھائے اور ان سے کہا کہ وہ Improvisation کر اپنے اپنے مکالمے خود تیار کریں۔ اس کام میں 'نیا تھیٹر' کے سب سے پرانے اداکار مرحوم ٹھاکر رام نے میری مدد کی۔ وہ غیر تعلیم یافتہ ہوتے ہوئے بھی پڑھے لکھے اور سمجھ دار تھے۔ اس ڈرامے کو موجودہ شکل میں پہنچانے میں ان کا بہت بڑا رول ہے۔''(96)

حبیب تنویر نے اپنے ڈرامے کی پیشکش میں ہندوستانی فولک ڈراما تکنیک کو بنیاد بنا کر پیش کیا ہے۔ لیکن یہ بنیاد کلاسیکی فولک ڈرامے کے طرز پر نہیں تھی بلکہ جدید دور کے ایپک تھیٹر کے طرز پر تھی۔ انہوں نے اپنے ڈراموں کے اسٹیج کے ذریعے لوک گیتوں اور کتھاؤں پر مبنی بہت سے چھتیس گڑھی رقص، موسیقی کو اپنے ڈراموں میں بخوبی پیش کیا ہے۔ جس کی بدولت قدیم آلاتِ موسیقی بھی محفوظ ہو گئے۔ ان کی زیادہ تر پیشکش میں چھتیس گڑھی گیت، رقص

اور موسیقی جیسے راوت ناچ[58]، آدیباسی رقص، پنتھی رقص، پنڈوانی[59]، چندینی[60] وغیرہ ڈرامے کا اہم حصہ رہے ہیں، راوت ناچ یا رقص اور پنتھی رقص کے بغیر ڈراما "چرنداس چور" کو صحیح اور معنی خیز انداز میں اسٹیج پر نہیں کیا جاسکتا تھا اور پنڈوانی گیت کے بغیر ڈراما "وینی سنہار" اور "سمپورن مہابھارت" کا تصور ہی نہیں کیا جاسکتا تھا اسی طرح چندینی کے گیت کے بغیر "لورک چندا" کے قصے میں ربط اور تسلسل پیدا نہیں کیا جاسکتا تھا۔ ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" کی پیشکش میں بانسا[61] (بانسری کی طرح بانس کا بنا موسیقی کا ایک آلہ) کے اظہارِ فن سے ڈرامے کی پیشکش کی شروعات ہوتی ہے تو جنگل کے ماحول کا سین خود بخود تیار ہو جاتا ہے۔ موسیقی کا صرف یہی ایک ہی آلہ بنا کسی جدید تکنیک کے پورا ماحول تیار کر دیتا ہے۔ اصغر وجاہت کا ڈراما "جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں" میں تنویر نے کورس کو ایک ضروری اجزاء کے طور پیش کیا ہے جو ڈرامے کے المیہ کو اور بھی معنی خیز اور اثر دار بنا دیتا ہے۔ ڈراما "آگرہ بازار" کی پیشکش میں نظیر کی ہولی، دیوالی، مداری اور جنم اشٹمی وغیرہ جیسی نظمیں، ڈراما "مٹی کی گاڑی" اور "چرنداس چور" وغیرہ کی پیشکش میں راوت ناچ اور پنتھی رقص کی مختلف شکلیں اسی طرح "گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد"، "ہرما کی امر کہانی" اور "بہادر کلارن" وغیرہ جیسے ڈراموں میں آدی باسی گیت کی پیشکش نہ صرف ڈرامے کو جاندار بنا دیتی ہے بلکہ ڈرامے کے قصے کو اور بھی متحرک کر دیتی ہے۔ ڈراما "بہادر کلارن" کی کہانی میں Incest[62] کا پیچیدہ موضوع پیش کیا گیا ہے۔ شوہر اور رشتہ دار کی عدم موجودگی میں ماں اپنا سارا لاڈ پیار اپنے اکلوتے بیٹے پر نچھاور کرتی ہے۔ بالغ ہونے پر ماں اپنے بیٹے کی ایک، ایک کرکے ایک سو چھبیس شادیاں کراتی ہے۔ فارم کے نقطۂ نظر سے ایک سو چھبیس شادیوں کو ایک، ایک کرکے اسٹیج پر پیش کرنا ناممکن تھا۔ لیکن حبیب تنویر نے گیتوں کے ذریعے سے اسے اتنی خوبی کے ساتھ پیش کر دیا ہے کہ ڈرامے کا توازن ذرا سا بھی مسخ نہیں ہوا ہے اور نہ ہی ڈرامے کے مرکزی خیال پر کوئی برا اثر پڑا ہے۔ انہوں نے سب سے پہلے اسٹیج پر ایک، ایک کرکے دو شادیوں کو دکھایا اور اس کے بعد ایک گیت کے ذریعے کلارن کے بیٹے چھچھان کو پھیرے لگاتے دکھا کر ہر پھیرے میں لڑکیاں بدلتی گئیں۔ جس سے ناظرین کو دو منٹ میں ہی ایک سو چھبیس شادیوں کا احساس کرا دیا، اس سین میں گانے کی لَے کو جان بوجھ کر تیز رکھا گیا، تاکہ اسٹیج پر چل رہی کارکردگی پر ناظرین کی بھرپور نظر رہے۔ اس طرح حبیب تنویر نے اسٹیج پیشکش کے ذریعے ڈرامے میں وحدت زماں اور ایکشن کے مسئلہ کو بڑی آسانی سے حل کر دیا۔ اس ڈرامے کی پیشکش کے سلسلے میں حبیب تنویر نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا ہے کہ:

"تمام ڈرامے جو میں نے پروڈیوز کیے، ان میں 'بہادر کلارن' کا تجربہ سب سے زیادہ مشکل اور سب سے زیادہ چیلنجنگ تھا، مگر سب سے زیادہ اطمنان بخش بھی تھا۔ اسی پروڈکشن کے دوران مجھے احساس ہوا کہ ناٹک کی شیلی خود ناٹک کے مواد اور متن کے اندر پنہا تھی۔ ناٹک کے گردیا ناٹک کے باہر کا کام وہ چاہے جتنا ہو، کچھ بہت مددگار نہیں ہوتا ہے۔" (97)

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں اشتراکی پروپیگنڈا ایجٹ پروپ[63] (agitprop) تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ اس طرز میں کوئی باضابطہ اسٹیج، پوشاک منظر نیز میک اَپ کی ضرورت نہیں ہوتی ہے، اس کے علاوہ اس طرز میں پیش کیے گئے ڈراموں میں اسٹیج کے لوازمات سے حتی الامکان گریز کیا جاتا ہے۔ ڈرامے کی اس تکنیک کا استعمال حبیب تنویر کے سبھی ڈراموں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ خصوصاً "آگرہ بازار" کی اسٹیج پیشکش کو دیکھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ کوئی نکڑ ناٹک ہے جسے بغیر کسی آرائش وزیبائش کے اتنی آسانی سے پیش کر دیا گیا ہے۔ لیکن صحیح معنوں میں یہ کوئی نکڑ ناٹک نہیں ہے اور نہ ہی یہ کلاسیکی ڈراموں کی طرح کسی اسٹیج کا محتاج ہے۔ اس ڈرامے کو روایتی اسٹیج پر بھی پیش کیا جاسکتا ہے اور نکڑ ناٹک کی طرح عام راہ پر بھی اسٹیج کیا جاسکتا ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں اجتماعی آرٹ کی تکنیک کا بھی استعمال کیا ہے۔ اس تکنیک کا پہلی بار استعمال "اپٹا" کے زیر سایہ پیش کیے گئے ڈراما "سانتی دوت کامگار" میں کیا ہے۔ یہ ڈراما ہندوستانی مزدوروں کی ہڑتال سے متعلق تھا۔ حبیب تنویر نے پہلے چند لوگوں کو لے کر ہڑتال سے متعلق ڈرامے کا ایک خاکہ تیار کیا اور دو گھنٹے کے اندر ہی ایک مکمل ڈراما تیار کر کے نکڑ ناٹک کی تکنیک کے ذریعے پیش کیا۔ گرچہ اس ڈرامے کا معیاری ہونا مشکوک ہے، لیکن وقوع اور موقع و محل کی مناسبت سے کچھ خامیاں اس میں ضرور رہ گئی ہیں تو بھی اس ڈرامے کو ایک کامیاب ڈراما کہا جاسکتا ہے۔

حبیب تنویر کی ڈراماٹرجی کے ساتھ ان کی اسٹیج کرافٹ بھی ماڈرن ہے۔ ان کا ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" ایک خالی اسٹیج پر ہوا تھا۔ بہت خوبصورت بیل بوٹوں والا صرف ایک پردہ تھا جسے ہاتھوں میں لیا گیا تھا۔ جو کچھ چیزوں کو چھپاتا اور کچھ چیزوں کو نظر آنے دیتا تھا، کبھی کبھی وہ ایکشن کے لیے پچھلے پردے (back drop) کی طرح استعمال میں آتا تھا۔ پس پردہ کی تکنیک[64] کا استعمال حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں کیا ہے۔ اس تکنیک میں پردے کے پیچھے سے آوازوں اور موسیقی کے ذریعے ماحول تیار کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یعنی پردے کے پیچھے کی آوازوں کے ذریعے ڈرامے کے تاثر میں اضافہ کیا جاتا ہے۔ حبیب تنویر کے ڈراموں میں جگہ جگہ ایسے موقعے

آئے ہیں جہاں پردے کے پیچھے کی آوازوں، موسیقی اور گیتوں سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ ان کا ڈراما "چرنداس چور" اور دوسرے کئی ڈراموں کا اختتام پردے کے پیچھے کے گیتوں کی آوازوں سے ہوتا ہے۔ یہ ڈراما چرنداس چور کی موت پر نہیں ختم ہوتا ہے بلکہ چلتا رہتا ہے۔ پہلے گیت میں لوگوں کی لمبی قطار پھول لیے ہوئے دھیرے دھیرے وہاں پر آتی ہے جس جگہ چور کی موت ہوئی تھی۔ اس کے بعد ڈرامے کے آخر میں ایک گیت "ایک چور نے رنگ جمایا سچ بول کر" کورس کے انداز میں پردے کے پیچھے سے پیش کیا جاتا ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں میں دستاویزی طرز کی تکنیک استعمال کی ہے۔ اس طرح کی تکنیک میں پس پردہ، آوازوں، گیتوں اور موسیقی وغیرہ سے ماحول تو تیار کیا جاتا ہے، ساتھ ہی کچھ اشتہاری دستاویز سے ڈرامے کے تاثرات پیش کیے جاتے ہیں۔ ڈراما "آگرہ بازار" کے آخر میں غریب بچوں کے ہاتھ میں نظیر کی قد آور تصویر، اور دوسرے اشتہاری دستاویزات سے یہ دکھایا گیا ہے کہ نظیر عوام میں آج بھی اسی طرح مقبول ہیں جیسے کہ پہلے ہوا کرتے تھے۔

حبیب تنویر بھرت مُنی کی طرح اپنی ڈرامائی پیشکش کو کورس کی بنیاد پر Improvisation کے ذریعے پیش کرتے تھے جس سے ڈرامے میں وحدت کا مسئلہ حل ہو جاتا تھا۔ وہ اپنے ڈراموں کی پیشکش میں اتنا وقت نہیں لگاتے تھے کہ ناظرین دیکھتے دیکھتے تھک جائیں، یعنی ان کا ڈراما اتنا طویل نہیں ہوتا تھا کہ ناظرین کی توجہ اور دلچسپی برقرار نہ رہ سکے۔ ان کا غالب کی زندگی پر مبنی ڈراما "میرے بعد" کو چھوڑ کر سبھی ڈرامے متعینہ اوقات میں ختم ہو جاتے ہیں، لیکن ڈراما "میرے بعد" حد سے زیادہ غزلوں کی شمولیت کی وجہ سے تھوڑا طویل ہو گیا ہے جس سے ناظرین کی دلچسپی لگاتار برقرار نہیں رہ پاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ڈراما اسٹیج کے نقطۂ نظر سے کامیاب ڈراما نہیں کہا جا سکتا ہے۔ ڈراما "مٹی کی گاڑی" کی پیشکش میں حبیب تنویر نے ارسطو کے بنائے ہوئے زمان و مکاں کے نظریے کی پرواہ نہ کرتے ہوئے سنسکرت ڈراما تکنیک کے مطابق وحدت زماں کے مسئلے کو حل کر کے پیش کیا ہے۔ جیسے ڈراما "مٹی کی گاڑی" کے ایک سین میں عدالت میں بیٹھا ہوا جج کہتا ہے کہ "شدھانک جاؤ اور دیکھو کہ کیا وسنت سینا کی لاش پشپا کرن کے باغیچے میں پڑی ہے۔" شدھانک اسٹیج کے ایک چکر لگاتا ہے اور فوراً جواب دیتا ہے۔ "میں وہاں گیا تھا۔ لاش وہاں پڑی ہوئی ہے۔" ان دونوں مکالموں کے درمیان کوئی وقفہ یا کوئی عبارت نہیں ہے۔ اگرچہ اس طرح کی پیشکش سے وحدتِ زماں کی قید تو ہوتی ہے لیکن ڈرامے کی ٹریجی سین اثر انداز ہوتی ہے۔ لیکن حبیب تنویر کا تخیل اتنا بلند ہوتا تھا کہ اس سے ڈرامے کی ٹریجڈی پر کوئی اثر نہیں پڑتا تھا۔ اسی ڈرامے میں ایک جواری کا کردار ہے جو دس مہریں جوئے

میں ہار گیا ہے جو اس کے ساتھی مانگ رہے ہیں۔ یہاں سین لگاتار بدلتا رہتا ہے۔ سین کی تبدیلی بار بار ہونے کی وجہ سے اس کو پیش کرنے میں دشواری ہوگئی، ڈرامے کے وحدتِ زماں اور مقاں کی بھی یہاں گڑبڑی ہوئی ہے، سین کو بار بار تبدیل ہونے میں ایکشن کا بھی یہی حال ہے، لیکن حبیب تنوؔیر نے اسے اتنی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ڈرامے کی وحدت کا مسئلہ بھی حل ہو گیا ہے اور ناظرین کو اکتاہٹ بھی محسوس نہیں ہوتی ہے۔ بغیر تاخیر کے دوسرے مکالمے پیش کرکے وحدت زماں کے مسئلے کو حل کرنے کا یہ آسان طریقہ تھا جو ہندوستان کے سنسکرت کلاسیکی ڈراموں میں رائج تھا۔ لیکن آج کل یہ طریقہ ماڈرن تھیٹر میں بھی استعمال ہونے لگا ہے حبیب تنوؔیر نے اس طریقہ کار کو اپنے تینوں سنسکرت ڈرامے کے ترجمے کے ساتھ ساتھ اپنے دوسرے ڈراموں میں بھی استعمال کیا ہے۔

بھرت مُنی کی ''ناٹیہ شاستر''میں موسیقی، رقص اور تھیٹر کا سنگم ہے۔ تھیٹر کی اسی طرح کی پیشکش حبیب تنوؔیر کے ڈراموں میں شروعاتی دور سے رہی ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے کسی اور دوسری تکنیک کو تسلیم نہیں کیا ہے۔ ان کا ڈراما''مرزا شہرت بیگ''مولیئر کے ڈراما''اے برزوا جنٹل میں'' کا اردو ترجمہ ہے۔ جس طرح مولیئر نے اس ڈرامے میں بہت سی بے معنی نظمیں استعمال کی ہیں، ان کے کچھ الفاظ اور کچھ آوازیں ایسی ہیں جن کے کچھ معنی بھی ہیں، باقی سب کے معنی سمجھ میں نہیں آتے ہیں، اسی طرز پر اس ڈرامے کے ترجمے میں حبیب تنوؔیر نے ایک الجیرین موسیقی پیش کی ہے، یہ ایک موسیقی ہی نہیں بلکہ اس میں الجیرین الفاظ بھی ہیں۔ اس کے علاوہ اس ڈرامے میں حبیب تنوؔیر نے گجراتی اور ہریانوی موسیقی اور گیتوں کا بھی استعمال کیا ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اپنے دوسرے ڈراموں کی پیشکشوں میں بندیلی اور چھتیس گڑھ کی دیہی گیتوں اور موسیقی کا بھی استعمال کیا ہے۔ ان ڈراموں میں کلاسیکل اور دیہی موسیقی کا بہت ہی حسین سنگم اور آمیزش ہے، جو یہ بتاتا ہے کہ ایک ڈرامے میں دونوں کو پیش کیا جانا ممکن ہے۔ حبیب تنوؔیر اپنے ڈراموں کی ہر نئی پیشکش میں موسیقی میں بھی ترمیم و اضافہ کرتے رہتے تھے۔ مثلاً کبھی گیتوں کی پیشکش میں طبلے کی دھن بدل دی یا کبھی گیت کی دھن ہی بدل کر دوسری دھنیں ڈال کر کے پیش کر دیا ہے۔ اکثر انہوں نے اپنے ڈراموں میں چھتیس گڑھی موسیقی کو آرکیسٹرا[65] کی طرح استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر''آگرہ بازار''میں ایک گیت ''باجارے ماجا''ایک دوسرے گیت بلدیو جی کا میلہ میں آتا ہے۔ یہاں ناظرین پہلے سے ہی جانتے ہیں کہ گیت کے یہ الفاظ اہم نہیں ہیں، اہم صرف ان کی آوازیں ہیں۔ اسی وجہ سے ان کی توجہ آواز اور دلچسپ آہنگ پر مرکوز ہوتی ہے۔

حبیب تنویر نہ صرف عوامی تھیٹر کے حق میں تھے بلکہ وہ ساری زندگی دیہی اداکاروں کے ساتھ کام کرتے ہوئے تھیٹر کو عوام سے اور عوام کو تھیٹر سے جوڑنے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کے پچاس سالہ ڈرامائی سفر میں دیہی اداکار، روایت شکن اور انقلابی تھیٹر کی دریافت اور پیشکش کے عمل میں فطری ساتھی رہے۔ ان کا تھیٹر روایتی ثقافتی اقدار کے دھاروں کے خلاف چل کر توانائی حاصل کرتا رہا۔ حبیب تنویر کی ڈرامائی پیشکش کی خوبی ہمیں اس لیے بہت زیادہ متاثر کرتی ہے کیوں کہ انہوں نے اپنے ڈراموں میں اسٹیج کی آرائش وزیبائش کے مقابلے میں اداکاری کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ وشاکھادت کے ڈراما"مدراراکشش"اور بھوبھوتی کا ڈراما"اتر رام کا چرتر"سے لے کر ڈراما"آگرہ بازار"اور"مٹی کی گاڑی"کی بعد کی پروڈکشن اور عالمی شہرت یافتہ ڈراما"چرنداس چور"میں اداکاری کرنے والے سارے اداکار دیہات سے تعلق رکھتے ہیں۔ حبیب تنویر کے ڈراموں کے پیشکش کی خوبی یہ ہے کہ ان میں ہندوستانی کلاسیکی تھیٹر اور جدید تھیٹر کی روایتوں کو ملا کر پیش کیا گیا تھا۔ جس میں معاشرتی شعور کی آگاہی ہے جو ہمیشہ ان کے ڈراموں کو زندہ رکھے گی اور جب جب اس طرح کے مسائل جنم لیتے رہیں گے اسٹیج پر ان ڈراموں کی ضرورت محسوس ہوتی رہے گی۔

حبیب تنویر کی ڈرامانگاری پر مختلف تحریکات اور رجحانات کے اثرات

ہندوستان میں زمانۂ قدیم سے ڈرامے کو اسٹیج کرنے کی شاندار روایت رہی ہے، لیکن پارسی تھیٹر کے زوال اور ریڈیو کی آمد نے ڈرامے سے اسٹیج کا رشتہ توڑ دیا تھا۔ ۱۹۳۶ء میں پڑھے لکھے طبقوں کو تو بیدار کرنے کے لیے ادب میں ترقی پسند تحریک شروع ہو چکی تھی لیکن غیر تعلیم یافتہ لوگوں کو ادب کے ذریعہ بیدار کرنا کیسے ممکن تھا؟ اس لیے ترقی پسند ادیبوں نے یورپ کے یونیٹی تھیٹر[66] (Unity Theatre) کے طرز پر عوامی تھیٹر قائم کرنے پر زور دیا۔ جس کا اثر یہ ہوا کہ ۱۹۴۰ء میں صوبۂ بنگال میں "یوتھ کلچر انسٹی ٹیوٹ" کا قیام عمل میں آیا، جو تخلیقی اور بصری آرٹ کی ترویج و اشاعت کی غرض سے قائم کیا گیا تھا۔ کلکتہ میں اتپل دت اور شمبھومترا وغیرہ جیسے ادیبوں کی مشترکہ کوششوں سے ۱۹۴۲ء میں "بنگال کلچرل اسکوائڈ" کا ایک دستہ قائم ہوا جس نے بعد میں ایک تحریک کی شکل اختیار کرلی۔ یہ ایک کل ہند تحریک تھی جس کا مقصد تھیٹر کو تفریح کے ساتھ ساتھ عوامی بیداری اور سیاسی سماجی انقلاب کا آلہ بنایا جائے۔ گرچہ اس تحریک کا اہم مرکز کلکتہ تھا لیکن بعد میں اس کی پہلی جنرل سکریٹری نے چند ترقی پسند ادیبوں کے اشتراک سے ممبئی میں ۲۵ مئی ۱۹۴۳ء کو اس کی ایک شاخ قائم کی۔ ان ادیبوں کے ذریعے قائم کی گئی تھیٹر کی یہ ترقی پسند تنظیم، ادب میں انڈین پیپلز تھیٹر ایسو سی ایشن یعنی "اپٹا" کے نام سے مشہور ہوئی۔ اس تنظیم سے جڑے ترقی پسند رجحان کے ڈرامانگاروں اور فنکاروں نے مہاتما گاندھی کی طرح دیہاتوں میں بیداری لانے اور سامراجی نظام کے خلاف لوگوں کو اکسانے کے لیے دیہاتی کتھاؤں، گیتوں اور طرز پیشکش کا استعمال کر کے فوک ڈراموں کو ایک نیا روپ دینے کی کوشش کی۔ اپٹا کے زیر اثر لکھے گئے ڈراموں میں مغربی ڈراموں سے استفادہ تو کیا گیا تھا لیکن یہ اسٹانسلاؤسکی کے دائرۂ اثر کے اندر تھا۔ اسی وجہ سے اپٹا میں کچھ ایسے اثرات بھی شامل ہو گئے تھے جن کا تعلق براہ راست ہماری قومی تحریک آزادی سے تھا۔ اسی وجہ سے لوک تھیٹر اور لوک کلاکاروں کے ساتھ اپٹا جڑ گیا تھا۔ ڈراموں میں سامراجیت، استعماریت اور سرمایہ داری وغیرہ جیسے موضوعات کو پیش کرنا "انڈین پیپلز تھیٹر ایسو سی ایشن" کا سب سے اہم اور بنیادی مقصد رہا ہے۔

حبیب تنویر کو شاعری سے دلچسپی بچپن سے ہی تھی۔ انہوں نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ہی طالب علمی کے دوران شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ ۱۹۴۵ء میں ممبئی کے زمانۂ قیام میں وہ ایک بائیں بازو کی تنظیم "انجمن ترقی پسند

مصنفین" کے سرگرم کارکن ہوگئے اور اساسی سماجی اور سیاسی اہمیت کی شاعری کرنے لگے۔ حبیب تنویر فکری اور نظریاتی اعتبار سے ترقی پسند تو تھے ہی اسی وجہ سے جب ۱۹۴۳ء میں "اپٹا" کے قیام عمل میں آیا تو وہ تھیٹر کی اس ترقی پسند تنظیم "اپٹا" سے بھی وابستہ ہوگئے۔ آزادی سے قبل حبیب تنویر "اپٹا" کے ایک سرگرم رکن میں شمار کیے جاتے تھے لیکن آزادی کے بعد جب اپٹا کے سینئر لیڈران حکومت سے بغاوت کرنے کے الزام میں جیل میں تھے تو اس دوران حبیب تنویر نے اس تنظیم کی سربراہی بھی کی۔ جب تک تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم "اپٹا" زندہ تھی حبیب تنویر نے اس سے اپنا رشتہ استوار کھا، لیکن اس کے زوال کے بعد مرتے دم تک اپنی تحریروں میں اس تحریک کے بنیادی اصول کو زندہ رکھا۔ لہٰذا حبیب تنویر کے فن پر اور ان کے قائم کردہ تھیٹر گروپ "نیا تھیٹر" پر اپٹا اور اس کی چلائی ہوئی روش کا خاصا اثر رہا ہے۔ ان کا قائم کردہ تھیٹر گروپ "نیا تھیٹر" میں پیش کیے گئے ڈرامے "چرنداس چور"، "دیکھ رہے ہیں نین"، "مٹی کی گاڑی" اور دوسرے ڈرامے ہوں ان سب پر بریخت اور عوامی تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم "اپٹا" کے واضح اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ ڈرامے اس بات کی گواہی دیتے ہیں کہ حبیب تنویر کا سیاسی اور سماجی شعور بہت نکھرا ہوا ہے، صحیح معنوں میں یہ ان کی اپٹا میں عملی شمولیت کا نتیجہ تھا، جس نے ان کی ڈراما نگاری کو ہندوستان ہی نہیں بلکہ عالمی سطح پر شہرت اور مقبولیت دلائی۔ ڈرامے میں فوک تکنیک خصوصاً ناچا شیلی[67] کے استعمال میں "اپٹا" حبیب تنویر کی اولین درس گاہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ چھتیس گڑھ کے قبائلی لوک آرٹسٹوں کے ساتھ کام کرنے اور ان کے پوشیدہ فن کو منظر عام پر لاکر انہیں عالمی سطح پر ایک خاص پہچان دلانے میں اپٹا میں کیے گئے تجربے اور مشاہدے کی بہت بڑی دین تھی جسے حبیب تنویر نے "اپٹا" میں بطور ڈراما نگار، ہدایت کار اور اداکار رہ کر سیکھا تھا۔ اپٹا سے حبیب تنویر کی وابستگی اور اس سے کسب فیض کا ذکر عطیہ نشاط "اردو ڈراما روایت اور تجربہ" میں اس طرح کرتی ہیں:

> "اپٹا کی آغوشِ تربیت میں بڑھ کر حبیب تنویر نے اردو ڈرامے کو نئی سمتوں سے آشنا کیا اور نئی راہیں نکالیں۔"(98)

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں، اپٹا سے حبیب تنویر کے سرگرم تعلق نے نہ صرف یہ کہ لوک روایتوں سے ان کی دلچسپی کی تجدید کی بلکہ ان کی اسی دلچسپی کو ایک نئی سیاسی اہمیت اور سمت عطا کی۔ اپٹا کے نعرے "People's theatre stars the people" نے بہت سے لوگوں کو اشرافیہ حکمراں طبقوں کے کلچر کے برعکس، اپنے کو عوامی شیلیوں اور روایتوں سے مربوط و منسلک کرنے پر اکسایا۔ اس نے حبیب تنویر کو بھی اپنی زمین کی طرف رجوع ہونے

کا ولولہ بخشا کہ جہاں انہوں نے بڑی سنجید گی کے ساتھ بہت سارے چھتیس گڑھی لوک گیت جمع کیے اور اسے اپنے ڈراموں میں بحسن و خوبی پیش کیا۔ اپٹا سے جڑنے کے دوران موسیقی، گیتوں اور لوک روایتوں سے دلچسپی کے سلسلے میں حبیب تنوؔیر لکھتے ہیں کہ:

> ”یہ تحریک بمبئی میں مجھے اِپٹا سے اپنے تعلق سے ملی۔ وہاں میں ہندی گروپ میں کام کرتا تھا، لیکن ہمارے ارد گرد گجراتی، مراٹھی اور کونکنی گروپ بھی تھے۔ ہر گروپ میں ایک میوزک اسکواڈ تھا۔ یہ بڑے توانا اسکواڈ تھے اور ان سے موسیقی کی دنیا کی بعض عظیم شخصیتیں وابستہ تھیں۔ مثال کے طور پر مراٹھی اسکواڈ میں انّابھاؤساٹھے اور عمر شیخ جیسے فن کار تھے۔ انہوں نے ”بڑا کتھا“ اور پوارا جیسی لوک رویات کو استعمال کیا۔ انیس سو چالیس کی دہائی کا وہی زمانہ تھا جب مجھے خود اپنے پس منظر اور اپنے ماضی سے دل چسپی پیدا ہوئی۔ اپٹا سے اپنے تعلق کے بعد میں نے شعوری طور پر مزید گیت جمع کیے۔“(99)

حبیب تنوؔیر جس وقت اپٹا میں شامل ہوئے تھے۔ اس وقت ممبئی میں اوپیرا ہاؤس کے پاس ایک چھوٹا سا ہال تھا جسے ہر شام اپٹا کے بینر تلے پیش کیے جانے والے ڈراموں کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ حبیب تنوؔیر یہیں بلراج ساہنی اور دینا پاٹھک کی ہدایت کاری میں ڈرامے میں اداکاری کیا کرتے تھے۔ ان دونوں ہدایت کاروں کا حبیب تنوؔیر پر بہت گہرا اثر پڑا اور ان کی صحبت میں رہ کر ان کا نظریہ اعتقاد مزید پختہ ہوا۔ فوک تکنیک میں ڈراما پیش کرنے میں دلچسپی اسی ایسوسی ایشن کی دین ہے، اس بات کا انہوں نے خود اعتراف بھی کیا ہے۔ اپٹا میں پہلے بلراج ساہنی، خواجہ احمد عباس کی رہنمائی میں، اس کے بعد دینا پاٹھک اور موہن سہگل وغیرہ جیسے دوسرے ہدایت کاروں کے ساتھ مل کر حبیب تنوؔیر نے مشترکہ کوششوں سے متعدد ڈرامے تیار کیے۔ اپٹا کے زیر سائے پیش کیا گیا حبیب تنوؔیر کا پہلا ڈراما ”شانتی دوت کامگار“ ایک اسٹریٹ پلے ہے۔ جو اس وقت کے مزدوروں کے حالات اوران کے مسائل کو لے کر لکھا گیا تھا۔ اپٹا کے لیے اردو میں لکھا گیا حبیب تنوؔیر کا پہلا ڈراما ”جالی دار پردے“ ہے جو روس کی مشہور کہانی ”دی فیمنن ٹچ“ سے ماخوذ ہے۔ جسے انہوں نے اپٹا کے لیے پہلی بار ۱۹۴۹ء میں اسٹیج کیا تھا۔ حبیب تنوؔیر جب اپٹا میں تھے تو اسی دور میں انہیں لوک تھیٹر میں دلچسپی پیدا ہوئی اسی دوران اپٹا کے پروڈکشن کے اثرات کے نقطۂ نظر سے انہوں نے زیادہ تر چیزوں کو سمجھنے کی کوشش کی۔ فوک تکنیک میں ڈراما پیش کرنے کا پہلا تجربہ ۱۹۵۱ء میں اپٹا کے بینر تلے پیش کیا گیا ڈراما ”شطرنج کے مہرے“ میں ہوا۔ یہ ڈراما اپٹا کے لیے پیش کیے گئے ڈراموں میں حبیب تنوؔیر کا سب سے

جاندار ڈراما ہے جو پریم چند کی کہانی شطرنج کے کھلاڑی کے پلاٹ پر مبنی ہے اور حیدرآباد میں ایک سیمینار میں یوم پریم چند کے موقع پر پیش بھی کیا گیا تھا۔ مگر صحیح معنوں میں حبیب تنویر کا دیہی اداکاروں کے ساتھ کام کرنے اور ان کو شہر کے تعلیم یافتہ طبقے سے ملانے کا تجربہ ۱۹۵۴ء میں اس وقت ہوا جب وہ جامعہ ملیہ میں ترقی پسند ادیبوں کے زیرِ اہتمام قائم کیے گئے یوم نظیر پر ایک سیمینار میں ڈراما "آگرہ بازار" پیش کر رہے تھے۔ سماجی ضروریات، عوام اور آرٹ کے امتزاج سے اپٹا نے تحریک آزادی کے دور میں ایک بڑا رول ادا کیا اور ہر طرح کے شعور کی بیداری پر زور دیا۔ حبیب تنویر جب اپنے ڈراموں میں مزدوروں کے حق کی بات کرتے ہیں، عورتوں کے حق کی باتیں کرتے ہیں یا سیاسی، سماجی اور مذہبی سمجھ کی باتیں کرتے ہیں تو ان سب پر اپٹا کے اثرات واضح طور پر دکھائی دیتے ہیں۔

حبیب تنویر کا تھیٹر کا سفر جو ممبئی میں اپٹا سے جڑنے کے دوران شروع ہوا تھا وہ آٹھ سال پر محیط ہے۔ اس وقت ان کے سامنے جو ڈرامے موجود تھے جن کا انہوں نے اثر قبول کیا ہے وہ سردار جعفری کا "یہ کس کا خون ہے" عصمت چغتائی کا "دھانی بانکپن" اور راجندر سنگھ بیدی کا "نقل مکانی" وغیرہ ہیں آخر الذکر ڈرامے میں حبیب تنویر نے خود ایک رول کیا تھا۔ دوسرا اثر انہوں نے بلراج ساہنی کی ہدایت کاری اور اداکاری کا قبول کیا تھا۔ یہ حبیب تنویر کے پہلے استاد تھے جن سے انہوں نے ہدایت کاری اور اداکاری بھی سیکھی تھی۔ اسی دوران "دکن کی ایک رات" اور "جادو کی کرسی" وغیرہ جیسے کچھ مشہور ڈراموں میں اداکاری کرنے سے ڈرامے میں اداکاری کرنے کا تجربہ حاصل ہوا۔ "اپٹا" کے لوگوں میں نظریاتی اختلاف کے باعث انتشار پیدا ہوا اور اپٹا ختم ہو گئی تو حبیب تنویر نے دہلی کا رخ کیا۔ آگرہ بازار ڈرامے میں نظیر کو بطور عوامی شاعر پیش کرنے اور اس دور کی اقتصادی اور معاشی زبوں حالی کو دکھانے کے لیے حبیب تنویر نے اپٹا میں کیے گئے تجربوں کا استعمال کیا ہے۔ اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے حبیب تنویر لکھتے ہیں کہ:

> "میں نے ۱۹۵۴ء میں آگرہ بازار لکھا اور جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر پہلی بار پیش کیا تو اس وقت میں بریخت (Brecht) سے ناواقف تھا، لیکن اپٹا میں برسوں کام کر چکا تھا اور اپٹا کا اثر یقیناً مجھ پر تھا۔"(100)

اپٹا میں عملی طور پر شامل ہونے اور اس سے اثر انداز ہونے کا یہ نتیجہ نکلا کہ حبیب تنویر کو ہندوستانی ثقافتی تاریخ کے تمول کی آگاہی اور احساس عطا ہوا، اور لوک شیلیوں کے ساتھ جو کام حبیب تنویر نے کیا اس نے اس حقیقت کے انکشاف میں ان کی مدد کی کہ ارسطو کے زمان و مکاں اور ایکشن کی تینوں وحدتوں کی تقلید ہمارے کلاسیکل

ڈراموں میں نہیں کی گئی ہے۔ اسی لیے حبیب تنویر نے اپنے ڈراما "مٹی کی گاڑی"، "اتر رام کا چرتر" اور "مدرارا کشس" میں سنسکرت کے کلاسیکی اور ہندوستانی فوک ڈراموں کی تقلید کرتے ہوئے وحدت ثلاثہ کی پابندی نہیں کی ہے۔ کیوں کہ حبیب تنویر نے ان ڈراموں میں بھرت منی کے رس کے نظریے کی پیروی کرتے ہوئے وحدت کو ڈرامے کے لیے غیر ضروری مانتے ہیں۔ ڈراما "اتر رام کا چرتر" میں حبیب تنویر وقت کے مسئلے کو اس طرح حل کرتے ہیں کہ ڈرامے کا ایک کردار کہتا ہے کہ "مجھے لنکا جانا چاہیئے" وہ گھڑی کی سوئیوں کے مطابق چکر لگاتا ہے اور اگلے لمحے ہی وہ لنکا پہنچ جاتا ہے۔ پھر وہ گھڑی کی سوئیوں کی حرکت کے مخالف چکر لگا کر اپنی پچھلی جگہ وہیں واپس آجاتا ہے۔ اس طرح حبیب تنویر نے رس کے ذریعے اپنے ڈراموں میں وحدت کے مسئلے کو حل کیا ہے اور سنسکرت کے کلاسیکی اور جدید اردو ڈرامے کے بیچ ایک تعلق پیدا کیا ہے۔ حبیب تنویر کو جدید ہندوستانی ڈراموں میں ایک منفرد اور اعلیٰ مقام عطا کرانے میں ہندوستانی فوک ناٹک، اپٹا اور مغربی تھیٹر کے اصول بالخصوص بریخت کے نظریات کا بہت اہم رول ہے۔ اس سلسلے میں عطیہ نشاط لکھتی ہیں کہ:

> "حبیب تنویر نے ڈراما سے دلچسپی لینے کے لیے شروع ہی سے اس عوامی اسٹیج سے رشتہ قائم کر لیا تھا، جو اس صدی کی چوتھی دہائی میں اپٹا کی شکل میں نمودار ہوا تھا جس کے عوامی ڈراموں میں وہ اداکار کی حیثیت سے شریک ہوئے تھے۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستانی عوامی تھیٹر سے وابستگی کی بنا پر ڈرامے کے متعلق ان کے جو نظریات تھے، اس پر بریخت کے افکار نے اور زیادہ جلا کر دی ہو گی۔" (101)

حقیقت پسند (Realism) جدید ڈراما نگاری پر مشتمل ایک ایسی اصطلاح ہے جو انیسویں صدی کے آخر میں یوروپی ڈراما نگاروں کے یہاں موضوعِ بحث رہی ہے۔ اس تحریک کے اثرات ڈراما، مصوری، فلم، ادب، مجسمہ سازی اور آرکیٹیکچر پر ہوئے۔ عملی طور پر فرانسیسی ڈراما نگاروں نے پہلی دفعہ ادب میں حقیقت پسندی کا خاکہ پیش کیا ہے۔ حقیقت پسندی کے اس تصور کو ابسن نے اپنے اسٹیج ڈراموں کے ذریعے ایک شکل بخشی، اس وجہ سے ان کو حقیقت پسند ڈرامے کا نمائندہ اور جدید ڈرامے کا امام مانا جاتا ہے۔ اس تحریک کو بعد میں چے خوف اور برنارڈ شا وغیرہ نے اپنے ڈراموں کے ذریعے مزید وسعت بخشی، اس طرح حقیقت پسندی ادب میں ایک تحریک کی صورت اختیار کر گئی۔ حقیقت پسندی کا آغاز چونکہ رومانیت سے بیزاری اور غیر حقیقت پسندانہ عکس زندگی کا نتیجہ تھا، اس لیے اس تحریک کے علمبرداروں نے زندگی کو زندگی بنا کر پیش کیا۔ اردو میں چونکہ ترقی پسند ادیبوں نے حقیقت پسندی کو اپنا مسلک

بناتے ہوئے زندگی کی سچائی کو منظر عام پر لانا اپنا نصب العین سمجھا تھا اس لیے ترقی پسند ادیب ہونے کی وجہ سے حبیب تنوّیر نے اس تحریک کا بہت گہرا اثر قبول کیا ہے۔

حقیقت پسند ڈراما نگاروں کی طرح حبیب تنوّیر اپنے ڈراموں میں مثالیت اور اعلٰی اخلاق و کردار کو زندگی کا آئینہ دار نہیں بنایا ہے۔ بلکہ انھوں نے اپنے ڈراموں میں عام زندگی میں رونما ہونے والے واقعات و مسائل اور تجربات کو پیش کیا ہے۔ عام زندگی سے مراد، نچلے طبقے اور بالخصوص متوسط طبقے کی زندگی میں جو کچھ بھی ہوتا ہے اسے حبیب تنوّیر نے اسٹیج پر غیر رومانوی ماحول وفضا کی موجودگی میں من وعن پیش کردیا ہے۔ اس کی عمدہ مثال "چرنداس چور"، "آگرہ بازار"، "دیکھ رہے ہیں نین" اور "سات پیسے" وغیرہ جیسے سبھی ڈراموں میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ان ڈراموں کو دیکھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حقیقت پسند ڈراما نگاروں کی طرح ان کا مقصد ہرگز یہ نہیں ہوتا تھا کہ وہ ڈرامے میں جو کچھ بھی پیش کررہے ہیں وہ زندگی کا ترجمان بن جائے بلکہ وہ معاشرے کی سچائیوں کو اس انداز میں پیش کرتے ہیں کہ دیکھنے والے کو حقیقت کا گمان گزرے۔

حبیب تنوّیر نے اپنے ڈراموں میں حقیقت پسندی کا بےباکانہ مظاہرہ کیا ہے اور اردو ڈرامے کو ایک نئی روش عطا کی ہے۔ وہ اپنے ڈراموں میں موضوعات کی عکاسی اس طرح کرتے ہیں کہ وہ بالکل حقیقی معلوم پڑتی ہے، جیسا کہ انھوں اپنے ڈراما "شطرنج کے مہرے" میں دکھایا ہے کہ جس وقت انگریز لکھنؤ اور اس کے آس پاس کے علاقوں پر قابض ہونے کی کوشش کررہے تھے اس وقت وہاں کے نواب اور جاگیردار عیش و عشرت میں ڈوبے ہوئے تھے۔ اپنے ڈراموں میں حبیب تنوّیر مافوق الفطری عناصر اور اس قسم کے کرداروں سے گریز کرتے ہوئے پلاٹ کی بنسبت کردار پر زیادہ زور دیتے ہیں اور کرداروں کی صحیح عکاسی کرنے کے لیے وہ اس کی جزئیات کو پیش کرنے میں خاص توجہ دیتے ہیں، ان کے ڈراموں کے کردار خیر وشر کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ جیسے کہ ڈراما "چرنداس چور" کا مرکزی کردار چرنداس ایک چور ہے پھر بھی اس کے باجود وہ سچا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک جاگیردار کا کردار بھی ہے جو اسٹیج پر بہت کم وقت کے لیے آتا ہے لیکن اس کردار کو دکھانے کے لیے حبیب تنوّیر نے اس کی جزئیات پر پوری نظر رکھتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ وہ گاؤ تکیہ لگا کر حقّہ پیتے ہوئے رقص دیکھ رہا ہے، کسان جب اس سے اناج مانگتا ہے تو مونچھ پر تاؤ دیتے ہوئے اسے گالی دے کر بھگا دیتا ہے۔ حقیقت پسندوں کی طرح حبیب تنوّیر کے ڈرامے کسی نہ کسی مقصد کے تحت پیش کیے جاتے ہیں۔ جیسے ڈراما "آگرہ بازار" پیش کرنے کا مقصد ملک کی اقتصادی بدحالی کو پیش کرنے کے ساتھ

ساتھ نظیر کو عوامی شاعر کی حیثیت سے پیش کرنا تھا۔ حبیب تنویر حقیقت پسند ڈراما نگاروں کی طرح اپنے ڈراموں میں ابہام اور تصنع کی زبان سے گریز کرتے ہوئے روز مرہ کی بول چال میں ایسے مکالمے ادا کرتے ہیں جس میں علاقائی بول چال کی زبان کی آمیزش ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے اپنے ڈراموں میں طنز و مزاح کا بخوبی استعمال کیا ہے تاکہ ناظرین کی دلچسپی بھی برقرار رہے اور بوسیدہ خیالوں کی تردید آسانی سے کی جاسکے۔ اس کے علاوہ وہ اپنے ڈراموں کے مکالموں میں غیر منطقی باتوں سے اجتناب کرتے ہوئے ایسے مکالمے پیش کرتے ہیں جن کا کوئی نہ کوئی ترک ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے ڈرامے ناظرین کی سمجھ میں آسانی سے آجاتے ہیں۔ حبیب تنویر اپنے ڈراموں میں نئی اور پرانی قدروں کے درمیان تصادم اور کشمکش کو پیش کرتے ہیں۔ جیسے کہ ڈراما "آگرہ بازار" میں شعور کی رو کے ذریعے نئے اور پرانے دور کے تصادم اور کشمکش کو دکھایا گیا ہے کہ ۱۸۱۰ء سے ایک سو سے زیادہ عرصہ گزر جانے اور ملک کے آزاد ہو جانے کے بعد آج بھی لوگ مفلسی اور تنگدستی کا شکار ہیں۔ حبیب تنویر نے حقیقت پسندوں کی طرح اپنے ڈراموں میں توارث اور خاندانی خصائل کے ساتھ ساتھ جنسی اور اخلاقی بے راہ روی اور اس کے متعلقات کی عکاسی پر بھی زور دیا ہے۔ ابسن کے ڈراما "دی گھوسٹ" (The Ghost) کی طرح جنسیات سے متعلق ایک ڈراما "بہادر کلارن" لکھا ہے جس میں حرمت (Incest) کو موضوع بنایا ہے۔ اس ڈرامے میں حبیب تنویر نے توارث[68] (Heredity) کے مسئلے کو بھی ابھارا ہے۔

مغربی ڈراما نگاروں نے حقیقت پسندی کی ضد میں جو تحریک چلائی وہ اظہاریت[69] (Expressionism) کی تحریک تھی۔ اظہاریت پسند تھیٹر سے جڑے ادیبوں میں جرمن کے ڈراما نگار ارون پس کیٹر (Ervin Piscator) کا نام اہم ہے جو مارکسی اور بائیں بازو خیالات کا ہمنوا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ ڈرامے اور تھیٹر کو سماجی اور سیاسی مسائل کے حل کے لیے عوامی گفتگو یا عوامی بحث کا موضوع بنایا جائے، لہٰذا اس سلسلے میں اس نے نئی تمثیلی ہیئت کو رواج دیا اور اسے ایپک تھیٹر (Epic Theatre) کا نام دیا۔ اس ایپک تھیٹر کی اصطلاح کو پس کیٹر نے ارسطو کے نظریات سے اخذ کیا تھا، لیکن کے باوجود اس نے ارسطو کے نظریات سے یکسر انحراف کرتے ہوئے ایسے تھیٹر اور ڈرامے کی بنیاد رکھنا چاہی جو وحدت زماں و مکاں کی قید سے آزاد ہو اور جو ناظرین کو مرکز میں رکھ کر اس طرح پیش کیا جائے کہ ناظرین کی تفریح کے ساتھ ساتھ علم و فکر کا سامان بھی مہیا کرے۔ اس انوکھے قسم کے تھیٹر کا سب سے بڑا اور نمائندہ ڈراما نگار برتولت

بریخت تھا۔ ایپک تھیٹر کی یہ اصطلاح برتولت بریخت کے ڈراموں کے تکنیکی اصولوں کے لیے مخصوص ہے، اس لیے اس کو بریختین تھیٹر [70] بھی کہتے ہیں۔

حبیب تنویر کے عہد کے ہندوستانی ڈرامانگاروں پر بریخت کے ایپک تھیٹر کا کسی نہ کسی شکل میں کچھ نہ کچھ اثر ضرور رہا ہے۔ خود حبیب تنویر نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ بریخت کی طرح کھلے پن کو پسند کرتے تھے اور کرداروں کے داخلی اور خارجی وجود کے قائل تھے۔ وہ ڈرامے میں کرداروں کے دونوں ہی وجود کو نمایاں رکھتے تھے۔ یہی نہیں، بریخت کے تھیٹر کی طرح ان کے یہاں بھی تھیٹر کی زبان کو مرکزیت حاصل تھی کیوں کہ زبان ہی تماشائیوں کو اپنایئت کا احساس دلاتی ہے۔ ڈراما ''چرنداس چور'' کے موضوعات اور زبان کا یہی اپنا پن ہی تھا جو کہ اس کے ایک لفظ کو سمجھے بغیر اسے ایڈنبرگ [71] کے ڈرامائی فیسٹیول میں اوّل انعام دلاتا ہے۔ ڈراما ''آگرہ بازار'' اور ''مٹی کی گاڑی'' میں حبیب تنویر نے بریخت کے ایپک تھیٹر کی تکنیک استعمال کی ہے۔ خواہ وہ ڈراما آگرہ بازار کے پلاٹ کا قصہ در قصہ ہونے کا انداز ہو یا مختلف وسائل کے ذریعے ماضی کے واقعات پیش کرنے کا ذکر ہو یا ناظرین کی جذباتی ہم آہنگی پر ضرب لگانے اور ناظرین اور کرداروں کے بیچ فاصلے کم کرنے کی کوشش ہو یا ڈراما مٹی کی گاڑی میں رقص و موسیقی کا حسین امتزاج ہو یا ڈرامے کی وحدت کو حل کرنے کا مسئلہ ہو، اس میں ہمیں ایپک تھیٹر کے نمایاں اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ لیکن خود حبیب تنویر اسے محض ایک اتفاق مانتے ہیں کیوں کہ جس وقت ڈراما آگرہ بازار لکھا گیا تھا وہ بریخت کی تکنیک سے ناواقف تھے۔ ڈراما مٹی کی گاڑی کے پروڈکشن کے دوران وہ بریخت کے ڈراموں سے اچھی طرح واقف ضرور تھے لیکن اس ڈرامے کو پیش کرنے میں انہوں نے ہندوستان کی لوک ناٹک اور سنسکرت کے کلاسیکی ڈراموں کی تکنیک استعمال کی ہے۔ کیوں کہ سنسکرت ڈراموں سے حبیب تنویر کی واقفیت وِلسن، مولیئر، ولیم سن اور دوسرے مغربی ڈرامانگار کے ترجمے پڑھ کر ہوئی جس کا حبیب تنویر نے اثر قبول کیا اسی وجہ سے اس میں سنسکرت ڈرامے کے اثرات دکھائی پڑتے ہیں۔ لیکن بعد میں حبیب تنویر نے سنسکرت کی اسی روایت کو اپنے ڈراموں میں پیش کیا۔ حبیب تنویر اس سلسلے میں اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

> '''آگرہ بازار' اور 'مٹی کی گاڑی' میں اگر کسی کو بریخت کے تھیٹر کی جھلک نظر آتی ہے تو یہ محض اتفاق کی بات ہے، یا یوں کہیے کہ یہ جھلک اس لیے نظر آتی ہے کہ بریخت نے خود اپنے تھیٹر کے لیے ہندوستان سے تھوڑا بہت حاصل کیا ہے یعنی جو ہندوسانی ناٹک ٹھیٹ ہندوستانیت لیے ہوئے ہو گا وہ بریختین بھی

نظر آسکتا ہے۔ ہاں مگر 'چرنداس چور' کے فارم پر بریخت کا اثر شعوری طور سے حاصل کیا گیا ہے اور اس کے بعد میرے سبھی ناٹکوں پر یہ اثر ملے گا"(102)

حبیب تنویر سب سے زیادہ برتولت بریخت اور اس کے ایپک تھیٹر سے متاثر تھے کیوں کہ جس طرح بریخت نے یورپ کے دور وسطیٰ کے ڈراموں کا اثر قبول کیا تھااور اس کے انداز اڑا لیے تھے اور اس میں آج کا موضوع ڈال کر ایک نئے ڈھنگ کا تھیٹر قائم کر دیا تھا، اسی طرح حبیب تنویر نے یورپ کے جدید ڈراموں کا اثر قبول کر کے لوک قصوں اور سنسکرت کے کلاسیکی ڈراموں میں عصر حاضر کے موضوعات تلاش کیے ہیں اور مغرب کے جدید ڈرامے اور ہندوستان کے کلاسیکی ڈرامے کی تکنیک کی باہم آمیزش سے ایک نئے طرز کے ڈراموں کو جنم دیا ہے۔

بریخت کی خصوصیات میں سے ایک خصوصیت یہ تھی کہ اس نے مشرق و مغرب دونوں جگہوں کے ڈراموں سے استفادہ کیا۔ تبت، چین، برما اور ہندوستان سے لے کر افریقہ اور امریکہ تک کے ڈراموں سے اس نے اثر قبول کیا۔ ہندوستانی کلاسیکل اور لوک ڈراموں میں جو موسیقی اور گیت ملتے ہیں اس سے بریخت کو اتنا ہی وجدان ملا، جتنا کہ امریکا کے جاز میوزک سے ملا ہے۔ برتولت بریخت سے حبیب تنویر بہت زیادہ متاثر رہے ہیں کیوں کہ بریخت نے ایشیائی ڈرامائی روایت سے بہت کچھ لیا تھا اور وہ ہندوستان کے سنسکرت ڈرامے کی تکنیک کے بہت نزدیک تھا۔ حبیب تنویر نے سنسکرت کی اسی تکنیک کو جس کا اثر بریخت نے بھی قبول کیا تھا، اس کو سب سے پہلے اپنے ڈراما "مٹی کی گاڑی" میں استعمال کیا تھا۔ یہ وہ دور تھا جب ہندوستانی ڈراما نگار بریختین تکنیک سے واقف نہیں تھے۔ بریخت کی طرح حبیب تنویر بھی خود شاعر تھے اور اپنے ڈراموں میں گیتوں، موسیقی اور رقص کا عمدہ اور معنی خیز استعمال کرتے تھے۔ اسی کی طرح حبیب تنویر کے ڈراموں کے پلاٹ کا بھی سیاست اہم موضوع رہا ہے اور انہیں بھی بریخت کی طرح روایت پسند سوچوں سے ٹکرانا پڑا تھا۔ بریخت سے حبیب تنویر کی روشناسی خود آگاہ اور احساس کمتری میں مبتلا نقلچی جیسی نہیں بلکہ ہمراہ جیسی تھی۔

حبیب تنویر نے یورپ میں ڈرامے کی اعلیٰ تعلیم حصولیابی کے دوران کئی ملکوں کا سفر کیا اور وہاں کے تھیٹر دیکھے اور ان کا گہرائی سے مشاہدہ کیا اسی دوران انہوں نے چھ مہینے برلن میں بھی گزارے اور بریخت کے بہت سے پروڈکشن دیکھی جو اس کے مرنے کے فوراً بعد کی تھیں، لیکن ان کی توجہ زیادہ مرکوز بریخت پر رہی۔ ان سب چیزوں کو دیکھنے اور پرکھنے کے بعد حبیب تنویر کو اس بات کا احساس ہوا کہ اگر انسان اپنی ثقافتی روایات اور اپنے معاشرتی

ماحول کو ذہن میں رکھ کر کام کرتا ہے تب ہی وہ کوئی زیادہ پائیدار، زیادہ دلچسپ تخلیقی کام انجام دے سکتا ہے۔ جس طرح بریخت نے مشرق، قرونِ وسطیٰ کے تھیٹر اور ایلیزبیتھ کے دور کی تھیٹر روایات اور امریکی جاز[72] وغیرہ کا اثر قبول کیا ہے لیکن اس کے باوجود وہ بنیادی طور پر جرمن ہی رہتا ہے۔ اسی طرح حبیب تنویر نے مغربی ڈراموں کا اثر تو قبول کیا ہے لیکن صحیح معنوں میں وہ ہندوستانی ہی رہے ہیں۔ بریخت سے حبیب تنویر کو یہ سیکھ ملی کہ انسان کوئی بھی قابلِ ذکر کام اس وقت تک کر ہی نہیں سکتا، جب تک کہ وہ اپنی ثقافت کی جڑوں تک نہ جائے، اپنی روایات کی پاسداری کی کوشش نہ کرے اور ان روایات کو معاصر اور جدید ترین پیغام کی نشرو اشاعت کا ذریعہ نہ بنائے۔ اسی وجہ سے حبیب تنویر نے سنسکرت کے کلاسیکی اور فوک ڈرامے کی روایات کو جس میں کہ ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی جھلک دکھائی دیتی ہے اسے عصرِ حاضر کے مسائل سے جوڑ کر پیش کیا ہے۔ حبیب تنویر اپنے ڈرامے کے پس منظر کے تعلق سے لکھتے ہیں کہ:

> ”جہاں تک میرے اپنے ڈراموں کا تعلق ہے، بس یہی ان کا پس منظر ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں، تین طرح کے اثرات میرے اپنے ڈراموں اور میرے تھیٹر میں واضح طور سے نظر آتے ہیں۔ اوّل تو میرے ناٹک اپنے قصباتی کلچر کی روایتوں کے مرہونِ منت ہیں۔ دوم ان پر سنسکرت ناٹکوں کا اثر پڑا ہے اور سوم برتولت بریخت کے تھیٹر میں، میں نے بہت سے کارآمد نسخے دریافت کیے ہیں۔“(103)

بریخت کے تھیٹر کی بنیادی خصوصیت اس کی اپنی جرمنیت !یعنی دنیا بھر کے اثر قبول کرنے کے باوجود بریخت کے ڈراموں کی زمین جرمن ہے۔ اس کی زبان جدیدیت کے باوجود جرمن عوام کی بول چال کے الفاظ کے سہارے بنائی گئی ہے، اس کا میوزک گریٹ وال اور آئزلر[73] کے جدید انداز کے باوجود جرمنی میوزک کی روایتی ردِ عمل سے بنایا گیا ہے یعنی اس کا مرکز جرمن کی ہی زمین ہے۔ اسی طرح حبیب تنویر کے ڈراموں کی بنیادی خصوصیت ہندوستانی کلچر خصوصاً چھتیس گڑھی کلچر کی تصویر کشی ہے۔ یعنی بریخت کی طرح انہوں نے بھی دنیا بھر کے ڈراموں کا خصوصاً ایپک تھیٹر کا اثر قبول کیا ہے لیکن اس میں ہندوستانی فضا اور یہاں کے کلچر کو پیش کیا ہے جس کے لیے انہوں نے عام اور روزمرہ کی بول چال کا لفظ استعمال کیا ہے۔ حبیب تنویر برتولت بریخت کی طرح اپنے ڈراموں میں نظموں، گیتوں اور موسیقی کا استعمال مختلف انداز میں کرتے تھے۔ مثلاً اس کے ڈراموں کی طرح کبھی وہ گیتوں کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھاتے، کبھی انہی گیتوں اور موسیقی کے ذریعے ڈرامے کے کردار پر تبصرہ اور تنقید کرتے اور اس کی ہی طرح

انہی گیتوں کے ذریعے وہ اپنی بات کہتے ہوئے نظر آتے تھے۔ کبھی کبھی حبیب تنویر ایپک تھیٹر کے ڈرامانگاروں کی طرح نغموں کے ذریعے کرداروں کی وہ بات پیش کرتے ہیں، جو کردار کے دل میں تو ہوتی ہے لیکن وہ اسٹیج پر سب کے سامنے نہیں بول پاتا ہے۔ وہ اپنے ڈراموں میں بریخت کی ہی طرح کبھی کبھی گیتوں کے ذریعے اپنے ڈراموں میں دو متضاد نظریے کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ تصادم کے ذریعے وہ ناظرین میں جذبۂ فکر کو ابھارتے ہیں اور ناظرین کو ایک فکری سوچ عطا کرتے ہیں تاکہ وہ خود کسی نتیجے پر پہنچ جائے۔ اس کے علاوہ بریخت کے مشہور ڈراموں کو حبیب تنویر نے ہندوستانی فضامیں میں ڈھال کر اسٹیج پر پیش بھی کیا ہے۔ بریخت کے تھیٹر کی ایک اور خصوصیت جس کا اثر واضح طور پر حبیب تنویر کے ڈراموں میں دکھائی دیتا ہے وہ یہ ہے کہ وہ بھی تضاد کے ذریعے Dialectical process کبھی پلاٹ میں، کبھی کرداروں میں اور کبھی دو کہانیوں کو پلاٹ میں ملا کر ایک نیا ٹکراؤ پیدا کرتے ہیں، جس سے پلاٹ کا موضوع اور بھی نکھر جاتا ہے اور ایک آئینے کی طرح چمکنے لگتا ہے، ڈرامے کے اختتام میں کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی بنا کر ڈراما سامنے رکھ دیا گیا ہے۔ غرض یہ کہ حبیب تنویر کے ڈراموں پر بریخت اور ایپک تھیٹر کے اثرات نمایاں طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔

بریخت نے ارسطالیسی ڈرامے کی تکنیک کی تردید کرتے ہوئے اپنے نظریات کو اس طرح عملی شکل دی ہے کہ ناظرین کے جذبات پر براہ راست حملہ سے احتراز کیا جائے اور انسانی برتاؤ کی واضح تصویر اتار کر انہیں غور و فکر کی طرف مائل کیا جائے۔ اس لیے ضروری تھا کہ ناظرین اور اداکار کے درمیان جذباتی ہم آہنگی کے رشتے کو متعدد Alienation Effect[74] کے ذریعے توڑا جائے۔ بریخت نے ارسطو کی اس دلیل کو یکسر مسترد کر دیا ہے کہ ناظرین میں رحم کے جذبات ابھارنا اس کے تزکیہ نفس (Catharsis) کا باعث ہوتا ہے۔ بلکہ بریخت نے اس تزکیہ نفس کے اصول کو ناظرین کے لیے سمِ قاتل قرار دیا ہے کیوں کہ اس کے خیال میں تھیٹر وہی اصل ہے جو ناظرین کو عمل کی تحریک دے نہ کہ جادو بن کر ان کے (ناظرین) ذہنوں پر اس طرح چھا جائے کہ وہ عمل کی قوت سے محروم ہو جائیں۔ بریخت کی طرح حبیب تنویر بھی اپنے ڈراموں میں ارسطو کی تزکیہ نفس کی تکنیک کے برخلاف ناظرین کے جذبات پر براہ راست حملہ نہیں کیا ہے اور نہ ہی اداکاروں اور ناظرین کے درمیان ہم آہنگی قائم کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ ڈرامے کے آخر میں کچھ سوالات قائم کرکے انہیں غور و فکر کرایا ہے تاکہ وہ خود کسی نتیجے پر پہنچ جائیں۔

حبیب تنویر کے ڈراموں پر ایپک تھیٹر کے بہت سے اہم عناصر اور نکات کے واضح اثرات دیکھائی دیتے ہیں۔وہ اثرات یہ ہیں کہ ایپک تھیٹر کی طرح حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں المیہ اور طربیہ کی آمیزش پیش کی ہے اور اس میں وحدت زمان اور مکاں کی پابندی نہیں کی ہے۔ایپک تھیٹر کے طرز پر ماضی کے واقعات یالوک قصوں اور تاریخی واقعات کو ڈرامے کی شکل عطا کرتے ہوئے اس میں سماجی شعور اور سماجی معنویت کو برقرار رکھاہے۔ڈرامے کے واقعات مناظر کے اعتبار سے مختلف کڑیوں میں منقسم ہوتے تھے اور ہر واقعہ اپنا ایک جداگانہ وجود رکھتا تھا، جسے وہ نظموں یا گیتوں کے ذریعے جوڑتے تھے۔ایپک تھیٹر کی طرح حبیب تنویر اپنے ڈراموں کا آغاز نظموں یا گیتوں کے ذریعے کورس کے انداز میں کرتے تھے جس میں ڈرامے کے پورے عمل کا مختصر خلاصہ ہوتا تھا۔اسی کے ہی مطابق وہ اپنے ڈراموں کو بیانیہ انداز اپناتے ہوئے سامعین سے مخاطب ہوکر لمبی تقریریں کرتے تھے اور اسٹیج پر استعمال کی جانے والی چیزوں کو مسلسل ناظرین کے سامنے رکھتے تھے۔

جدید اردو ڈراموں میں افسانوی ادب کی طرح سوسائٹی کی ناانصافیاں، پابندیاں اور بے ترتیبیاں، طبقاتی کشمکش، ذات پات کے فرق سے زندگی کی ذلت اور اہانت، بے روزگاری، بھوک اور جنس کے مسائل، بے جوڑ شادی، رسم ورواج پر عقل کی قربانیاں اور عقل پر جذبات کی بھینٹ وغیرہ جیسے متعدد اور بے شمار موضوعات پیش ہوئے ہیں۔ بلکہ زیادہ موثر انداز میں پیش ہوئے ہیں۔ کیوں کہ ڈراما اور تھیٹر ایک بصری آرٹ ہے جس کا دائرہ یقیناً وسیع ہوتا ہے۔ حبیب تنویر نے جدید ڈرامانگاروں کی طرح اپنے ڈراموں میں سماجی، سیاسی، مذہبی اقتصادی، فلسفیانہ، نفسیاتی اور جنسی وغیرہ جیسے ہر نوع اور ہر قسم کے موضوعات پیش کیے ہیں۔ انہوں نے ڈراما" آگرہ بازار"میں طبقاتی کشمکش اور بے روزگاری کے مسائل کو پیش کیے ہیں۔ ڈراما" گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد"میں بے جوڑ شادیوں کو موضوع بنایاہے۔" بہادر کلارن"میں جنسی بے راہ روی اور ازدواجی زندگی کے مسائل کو پیش کیاہے۔ڈراما" ہرماں کی امر کہانی"میں جاگیر دارانہ نظام اور سماجی کج روی کو موضوع بنایاہے۔ڈراما" مدراراکشس" ایک پوراسیاسی ڈراماہے جو ملک کی سیاسی اور ہنگامی صورت حال کو پیش کرتاہے۔ڈراما" دیکھ رہے ہیں نین"میں انسانی نفسیات اور اس کی داخلی کیفیت کو پیش کیاہے۔ڈراما" سون ساگر"میں تانیثی مسائل کو پیش کرتے ہوئے آزادی نسواں کو موضوع بنایاہے۔

حبیب تنویر کے دور میں ہندوستانی تھیٹر پارسی تھیٹر کی روایتی تکنیک پر چل رہا تھا لیکن یورپ کی سیاحت نے ان کو شدت سے اس بات کا احساس دلایا کہ ہندوستان میں روایتی تھیٹر سے ہٹ کر نئے قسم کے تھیٹر کی بنیاد ڈالنے کے

لیے جو بیک وقت معتبر، مستند اور معاصر ہو، انہیں قدیم سنسکرت روایتوں کا سہارا لینا ہو گا۔ اسی لیے انہوں نے پارسی تھیٹر کی اس روایت سے ہٹ کر سنسکرت کے کلاسیکی اور لوک تھیٹر کی تکنیک کی طرف رجوع کیا اور جدید ڈراموں کے طرز پر اپنے ڈراموں کو پیش کیا ہے۔ ان کے پچاس سالہ ڈرامائی سفر میں فوک ایکٹر، روایت شکنی اور انقلابی تھیٹر کی دریافت اور پیشکش کے عمل میں فطری ساتھی رہے ہیں۔ ڈراما ''گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد'' حبیب تنویر کی روایت شکنی کی ایک عمدہ مثال ہے۔ لوک گیت اور لوک موسیقی نے بھی روایت شکنی کے اس عمل میں حبیب تنویر کی مدد کی کیوں کہ یہ سب اس وقت عام چلن میں نہیں تھے۔ رقص و موسیقی کے یہ عناصر ڈرامے کے پروڈکشن میں پورے طور پر ڈراما ''مٹی کی گاڑی'' اور اس سے بھی زیادہ ''گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد'' میں شامل ہوئے ہیں۔ اگر چہ ان پیشکشوں میں سنسکرت اور فوک ڈراموں کی تکنیک کی باہم آمیزش ہے لیکن اس کے باوجود ان ڈراموں میں معاصر شعور کی آگاہی بھی تھی۔ روایت شکن ہونے کے سلسلے میں حبیب تنویر کا کہنا ہے کہ:

> ''میرا یہ خیال رہا ہے کہ اگر آرٹ کو زندہ رہنا ہے تو اسے انقلابی اور روایت شکن ہونا ہو گا۔ یہ بات تھیٹر کے لیے تو اور بھی زیادہ صحیح اور ضروری ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ روایت پسندی میں نئی بات کہنے کی نہ تو کوئی صلاحیت ہوتی ہے اور نہ ہی کوئی امکان۔ اس کے برعکس جدت و اختراع ہمیشہ انقلابی ہوتی ہے اور رویوں اور فرسودہ روایتوں کی منکر۔'' (104)

حبیب تنویر کا کام فوک پرفارمنس کی روایتوں سے بہت زیادہ قریبی رشتہ رکھتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ایک اور لہر جو ان کے تمام کاموں میں رواں دواں ہے وہ جمہوری اور معاصر شعور کی توانا لہر ہے۔ جو ان کے پہلے ڈراما ''آگرہ بازار'' سے لے کر ان کے آخری ڈراما ''راج رکت'' تک میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ فولک کلچر سے حبیب تنویر کی دلچسپی اور ان کا جمہوری یا بائیں بازو کا شعور، ان کے تھیٹر کے دو الگ الگ پہلو نہیں ہیں۔ کیوں کہ انہوں نے ان دونوں کی باہم آمیزش سے تھیٹر کی ایک ایسی تکنیک کی تخلیق کی تھی جو اس لحاظ سے انوکھی اور اپنی مثال آپ تھی کہ اس میں نہ تو پوری طرح سے مغربی جدید ڈراموں کی پیروی کی گئی تھی اور نہ ہی فوک ڈراموں کی آنکھ بند کر کے نقل کی گئی تھی۔ اسی لیے ان کے تھیٹر کو لوک تھیٹر کہنا صحیح نہیں ہو گا۔ اس لائحہ عمل کو اپنا کر حبیب تنویر اپنے ڈراموں کے لیے صرف ایک نئے اسٹائل اور ایک نئے محاورے کی تشکیل نہیں کر رہے تھے بلکہ بعض لحاظ سے وہ جدیدیت کی، خصوصاً ہندوستانی تھیٹر کے حوالے سے، تاویل نو کر رہے تھے۔ وہ جدیدیت کے مابعد کلونیکل پروجیکٹ

کے خلاف تھے جس میں بڑے شہروں سے باہر کے علاقوں اور عام ہندوستانیوں کے بہت بڑے حلقے سے صرف نظر کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے۔ انہوں نے فوک آرٹس یا روایتی فنون کو جذبات کی رو میں بہہ کر اگر رومانی نہیں بنایا تو جدیدیت کو بغیر سوچے سمجھے رد بھی نہیں کیا۔ حبیب تنویر کے کام ایک طرف تو روایات کی طرف ان کے زیادہ حساس اور زیادہ تخیئلی رویّے کی اور دوسری طرف جدیدیت کی جامع اور منصفانہ تصور کی دلالت کرتے ہیں۔ روایت اور جدیدیت کا یہی پیچیدہ مرکب ہے جو حبیب تنویر کے تھیٹر کی تعریف و توضیح کرتا ہے اور ان کے ڈراموں کو ایک نئی تکنیک عطا کرتے ہوئے انہیں ایک نئی شکل عطا کرتا ہے۔ حبیب تنویر کے کام اور فوک ڈراموں کی روایتوں، خصوصاً چھتیس گڑھ کی ناچا کی روایت کے مابین تعلق کو تو عام طور پر تسلیم کیا ہی جاتا ہے مگر "فوک" اور ماڈرن" کی طرف ان کے اس امتیازی رویے کی معتد بہ شناخت نہیں ہوتی جو بڑے واضح طور پر انھیں ان کے معاصرین میں ممتاز کرتا ہے۔

حبیب تنویر نے صرف سنسکرت کلاسکس، فوک اور چھتیس گڑھی تھیٹر نہیں کیا بلکہ انہوں نے اپنی ہیئت اور تکنیک میں شیکسپیئر، گورکی، چیخوف، ابسن اور بریخت وغیرہ کے ڈرامے بھی اتنی ہی کامیابی کے ساتھ کیے اور ان ڈرامانگاروں کے بہت سے اثرات بھی قبول کیے۔ حبیب تنویر کا تھیٹر ماڈرن تھیٹر کی تمام پیچیدگیوں اور مکمل تخلیقی توانائی کے ساتھ، جدید تھیٹر کے میدان میں ایک خصوصی مقام کا دعویدار ہے۔ ان کے ڈرامے "ہرماں کی امر کہانی" اور "دیکھ رہے ہیں نین" کہانی کی اپنی پیچیدگی کی وجہ سے اور "شاجاپور کی شانتا بائی" اپنے اساسی اور انقلابی مواد کی بنا پر ماڈرن انڈین تھیٹر میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس طرح ایک طرف فیشن ایبل اور بے تکلف ڈراما اور دوسری طرف احیا پرست اور فرسودہ روایتی تھیٹر کے بر عکس حبیب تنویر کے تھیٹر نے، روایت اور عصر، لوک تخلیقیت اور ماڈرن ناقد شعور کے واضح ملن کے ذریعے جدیدیت کا ایک نیا اور ہمہ گیر نمونہ پیش کیا۔ یہی زرخیز اور متمول مرکب ہے جس نے حبیب تنویر کے کاموں کو یادگار اور ان کے ڈراموں کو زندہ جاوید بنا دیا۔

حاصل کلام یہ ہے کہ حبیب تنویر کے ڈراما سفر کی شروعات مغربی تھیٹر خصوصاً برتولت بریخت کے ایپک تھیٹر کے تعارف اور تجربے سے ہوئی تھی۔ وہ ہندوستان کے ایسے واحد ڈرامانگار ہیں، جنھوں نے مغربی جدید ایپک تھیٹر، ہندوستانی فوک تھیٹر اور سنسکرت کے کلاسیکی تھیٹر تینوں کے اثرات کو قبول کیا اور انہیں کی روایتوں اور ان کے اسٹائل کے میل جول سے اپنا ایک نیا اسلوب تیار کیا جو فوک تھیٹر کے طرز پر تھا۔ اس لیے حبیب تنویر کے تھیٹر کو

کسی مخصوص قسم کے تھیٹر کے گروپ میں نہیں رکھ سکتے ہیں۔ ان کے تھیٹر کو اگر کوئی نام دیا جائے تو اسے اکملیت[75] کا تھیٹر کہا جا سکتا ہے۔ یہ اکملیت اس فنکار کی ہے جو اپنے فنی شاہکار عوام کے بیچ میں رہ کر تخلیق کرتا ہے، اس کی تخلیق اس کی نمائندگی اور ترجمانی کرتی ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ حبیب تنویر کا تھیٹر احتجاج کا تھیٹر ہے، ان کا تھیٹر آواں گارد تھیٹر ہے۔ حبیب تنویر کا نام ہندوستانی جدید ڈراموں کے بنیاد گزاروں میں لیا جاتا ہے جن کے تذکرے کے بغیر جدید ہندوستانی تھیٹر کا تصور نامکمل رہے گا۔

☆☆☆

باب۔ چہارم

حبیب تنویر کے ڈراموں کا موضوعاتی تنقیدی تجزیہ

1.1 سماجی و سیاسی موضوعات

1.2 تہذیبی و ثقافتی موضوعات

1.3 اصلاحی موضوعات

1.4 اقتصادی موضوعات

سماجی و سیاسی موضوعات

حبیب تنویر کی سوچ اور ان کی سمجھ محض تھیٹر تک محدود نہیں تھی بلکہ انہوں نے مذہب، سیاست، تاریخ اور ثقافت سبھی کو یکساں طور پر سمجھنے کی کوشش کی اور ان سب میں شامل بھی رہے۔ جتنی دلچسپی ان کو فنون لطیفہ سے تھی اتنی ہی دلچسپی انھیں ادب، ثقافت، سیاست، مذہب، معاشیات اور سماجیات میں بھی تھی۔ انسان اور انسانی سماج پر اثرانداز ہونے والے تمام عناصر کو حبیب تنویر نے محسوس کیا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کے تمام کاموں میں ان کے ڈراموں میں، ان کی تحریروں میں، ان کی تقریروں میں اور ان کی گفتگو میں انسان دوستی اور ہمدردی کا بڑا واضح تصور نظر آتا ہے۔ حبیب تنویر کا مطالعہ وسیع ہونے کے ساتھ ساتھ انتہائی متنوع اور قوی بھی تھا، وہ فکری اور نظریاتی اعتبار سے ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے اور اس دوران انہوں نے سیاسی ڈرامے بھی لکھے اور عصری مسائل پر نکڑ ناٹک بھی، چونکہ ان کی سوچ کا خمیر ترقی پسند ادیبوں کے زیر سائے میں رہ کر تیار ہوا تھا اس لیے ان کے ڈراموں میں شعوری اور غیر شعوری طور پر سیاسی، سماجی اور اقتصادی مسائل آ ہی جاتے ہیں۔ ان کے تھیٹر کا مقصد ہمیشہ سے یہ رہا ہے کہ عوام کی توجہ ان مسائل کی طرف مبذول کرائی جائے اور ان میں سماجی و سیاسی اور اقتصادی بیداری لائی جائے جن سے وہ غافل ہیں۔ ڈراموں کے خالص تفریحی پہلو اور بے مقصدیت کا اظہار کرنے والے ڈراموں سے متعلق حبیب تنویر نے واضح لفظوں میں کہا ہے کہ:

> ”کلاسک ڈرامے چاہے یہاں کے ہوں یا مغرب کے، اگر ان میں سماجی بیداری کے عنصر اور شعور کو جھنجھوڑنے کی قوت نہیں ہے تو وہ محض ذہنی عیش و عشرت کو ہی بڑھاوا دیں گے۔“

ڈرامے کے مقاصد سے متعلق مزید ایک جگہ وہ کہتے ہیں کہ:

> ”ہماری روایات اور پرانی قدریں ہی بامعنی اور بامقصد تھیٹر کو جنم دے سکتی ہیں۔ مارکس وادی چشمہ لگا کر صرف ہندوستان میں انقلابی تبدیلیوں کی باتیں سوچنا آسان ہے لیکن اس چشمے سے اصل مسائل کو پہچان کر انھیں حل کرنے کے لیے سرگرم ہونا آسان نہیں ہے۔ یہ سب ڈھونگ ہے، بھرم ہے!“ (105)

حبیب تنویر کے ڈراموں کی ایک بڑی خصوصیت حقیقت پسندی تھی۔ وہ جس زمانے کی کہانی کو اپنے ڈرامے کا موضوع بناتے تھے اس زمانے کے معاشرے کی صحیح صحیح عکاسی کرتے تھے، مثلاً اس دور کے لوگوں کے آپسی

سیاسی، سماجی اور معاشی رشتے کیسے تھے؟، لوگوں کی اقتصادی خوشحالی یا بدحالی کا معیار کیسا تھا؟، تہذیب و تمدن کی منزلیں کیا تھیں؟، ساتھ ہی ساتھ ادبی اور ثقافتی تبدیلیوں کا ذکر کرنا وہ کبھی نہیں بھولتے تھے۔ مثلاً ڈراما "آگرہ بازار" میں دکھایا گیا ہے کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد ہندوستان ایک بدترین سیاسی بحران میں مبتلا ہو چکا تھا۔ کتب فروش (ڈرامے کا کردار) کا ایک جملہ اس وقت کے حالات پر روشنی ڈالتا ہے، وہ کہتا ہے کہ:

> کتب فروش : سچ کہتے ہو بھائی! عجیب گردشوں کا زمانہ ہے۔ مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ سلطنت مغلیہ نہیں ہے، ایک زبردست قوی ہیکل شیر ببر ہے جس پر سیکڑوں کتّے بلّیوں نے حملہ کر دیا ہے اور اسے زخموں سے چور اور لاچار دیکھ کر آسمان سے چیل اور گِدھ بھی جمع ہو گئے ہیں اور ٹھونگیں مار مار کر اس کی تکابوٹی کر رہے ہیں اور وہ شیر ہے کہ نہ تو اسے کراہنے کی مہلت ہے نہ مر جانے کا یارا۔(106)

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں سیاسی اور سماجی مسائل کو بہت خوبصورت اور اثر انداز طریقے سے پیش کیا ہے۔ ان کا ڈراما "ایک عورت ہپشیا بھی تھی" ایک پورا سیاسی ڈراما ہے، جو پانچ سو عیسوی قبل مسیح کے الیکزینڈریا کے ایک تاریخی قصے پر مبنی ہے۔ اس ڈرامے میں ہپشیا ایک ایسا باغی کردار ہے جس نے ملک کے اکثریت لوگوں کے ذریعہ اقلیت پر کیے گئے سیاسی استحصال اور دہشت گردی کے خلاف آواز اٹھا کر اسے عوامی تحریک کی شکل دی ہے۔ اس دور کے سیاسی طبقہ نے ہپشیا کی عوامی تحریک کو دبانے کے لیے اس کے خلاف غیر مہذب مظاہرہ کیا۔ لیکن اس عورت نے ہار نہیں مانی اور حکومت کے خلاف اپنی تحریک کو جاری رکھا، آخر میں سیاسی طبقہ نے اسے پوری طرح ختم کرنے کے لیے ظلم اور تشدد کا سہارا لیا اور حیوانیت کا ایسا گندا کھیل کھیلا جو دل دہلا دینے والا تھا۔ ان سیاسی شدت پسند طاقتوں کے خلاف وہ بڑے بے خوف ڈھنگ سے کہتی ہے کہ:

> ہپشیا : اگر آتے ہیں تو آنے دو۔ ہم لوگ اپنی شکست کیوں مانیں؟ عقل کی لڑائی میں ہاتھاپائی، لاٹھی و بلّم سے تو کام نہیں لے سکتے، ہیں نا؟ (وقفہ) جاؤ، تم نکل جاؤ (وقفہ) میری فکر مت کرو، میں اکیلی جاؤں گی۔۔۔۔۔
>
> ہپشیا ڈر مجھے بھی لگتا ہے بلال۔ میں کوشش کر رہی ہوں کہ ڈر پر قابو پا سکوں۔ تم اب جلدی نکل جاؤ، تاکہ میں قدم اٹھا سکوں۔(107)

ہپشیا کے مکالموں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ظلم اور تشدد کے سخت خلاف تھی اس لیے تشدد بھری لڑائی پر عقل کی لڑائی کو ترجیح دیتی ہے، لیکن پھر بھی حکومت کی سیاسی طاقتیں اس پر وحشیانہ حملے کرواتی ہیں اور اسے قتل کر کے اسے گھسیٹتے ہوئے لے جاتے ہیں جس سے اس کی کھال تک ادھڑ جاتی ہے یہیں تک بس نہیں ہوتا بلکہ اس کی

آنکھیں نوچ کر اس کے ٹکڑے ٹکڑے کر دئے جاتے ہیں۔ یہ سب کچھ کرنے کے بعد حکومت یہ افواہ پھیلاتی ہے کہ ہپشیا انھیں چھوڑ کر کہیں چھپ گئی ہے۔ یہاں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ سیاست داں اتنے غیر اخلاقی ہو گئے ہیں کہ اپنے خلاف ایک لفظ بھی سننا پسند نہیں کرتے ہیں۔ جبکہ ہپشیا کی عوامی تحریک سکوت کی بنیاد پر تشدد کے خلاف تھی جو آپسی اتحاد، بھائی چارہ اور ملک میں امن و امان قائم کرنے کے حق میں تھی، لیکن یہ سیاست داں اور حکمراں طبقہ خود ہی نہیں چاہتا ہے کہ ملک میں امن و امان اور آپسی اتحاد اور بھائی چارہ قائم رہے، اسی وجہ سے وہ ہپشیا جیسی عوام میں بیداری لانے والی تحریکوں دبا دیتی ہے۔ اس سے متعلق ایک جگہ ہپشیا کہتی ہے کہ آدمی سکھ چین کی زندگی بسر کرنا چاہتا ہے۔ ایسے اور بہت سے لوگ ہیں، جو آپس میں محبت، مروت کے ساتھ رہنا چاہتے ہیں، لیکن یہ حکمراں، مذہبی رہنما اور سیاست داں انھیں سکون سے زندگی گزارنے نہیں دیتے ہیں۔ عالمی تاریخ پر اگر ایک نظر ڈالیں تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کی مذہبی فرقہ بندی اور اس کی انتہاپسندی نے انسانیت اور بھائی چارے کو ہمیشہ نقصان پہنچایا ہے۔ ہم اگر انتہاپسندوں کے ساتھ نہیں ہیں، تو انتہاپسند طاقتیں ہمیں ہمارے حق سے محروم کرتی رہیں گی۔ اس ضمن میں ڈراما ''ایک عورت ہپشیا بھی تھی'' کا ایک کردار آسٹرچ کہتا ہے کہ:

> ''دیکھ لیا ہپشیا محض عیسائی ہو جانا کافی نہیں ہے، اس شہر میں رہنا ہے تو سیرل کی ناک کے بال پیٹر کی طرح بن کر رہنا ہو گا۔ اس پاجی کا نام ہے، جو چرچ کا ریڈر ہے، سیرل جانتا ہے کہ اگر میں عیسائی مذہب قبول نہ کرتا تا اس شہر کا گورنر نہیں بن سکتا تھا اور یہ سچ ہے تم جانتی ہو کہ میں نے اس لیے یہ عیسائی مذہب قبول کیا۔ سیرل بہت چایاں ہے، وہ یہ بات سمجھتا ہے۔ مگر بے وقوف بھی ہے، اس لیے کہ اپنے عقیدے میں بہت کٹّر ہے۔ اور اوّل نمبر کا بدمعاش بھی ہے۔''(108)

مذہبی انتہاپسندی آج کے دور کا ایک سنگین اور خطرناک مسئلہ ہے جو ملک کی جمہوریت کے لیے سب سے بڑا خطرہ ہے۔ دنیا میں مذہبی انتہاپسندی اور مذہبی نفرتوں کی وجہ سے ہونے والے فرقہ وارانہ فساد اور جنگوں کا سلسلہ سیکڑوں سالوں پر پھیلا ہوا ہے۔ عیسائی مذہب کی صلیبی جنگوں سے لے کر ۱۹۴۷ء کی تقسیمِ ملک کی خونریزی، بابری مسجد کو مسمار کیے جانے کی وجہ سے ہوئے فرقہ وارانہ فسادات اور عہد حاضر میں ہندو شدت پسندوں کے ذریعہ کی گئی قتل و غارت گری انسانیت اور انسانی تاریخ کے بدنما داغ ہیں۔ ماضی بعید کی مذہبی جنگوں کے لیے تو یہ جواز پیش کر کے مطمئن ہونے کی کوشش کی جاتی ہے کہ ماضی بعید کا انسان غیر مہذب اور جاہل تھا لیکن آج کا انسان مہذب ہے اور

تعلیم یافتہ بھی ہے لیکن مذہبی نفرت، مذہبی قتل و غارت گری ماضی بعید کے مقابلے میں آج زیادہ شدید، زیادہ بھیانک شکل میں موجود ہے۔ ہمارے سماج کی یہ سچائی ہے کہ ہر انسان جدوجہد نہیں کرتا ہے اور نہ ہی سماج میں پھیل رہی کسی بھی طرح کی برائیوں کے خلاف آواز بلند کرتا ہے۔ وہ ہمیشہ زندگی سے فرار اختیار کرنے کی بات کہتا ہے۔

ہر مذہب کے ماننے والوں کا دعویٰ تو یہ کہ ان کا مذہب امن، اتحاد اور بھائی چارے کا درس دیتا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر مذہب میں انتہاپسندی دیوانگی اور جنون تک پہنچی ہوئی ہے اور جب مذہبی انتہاپسندی دیوانگی اور جنون تک پہنچ جاتی ہے تو اپنے پرائے کی تمیز ختم ہو جاتی ہے۔ آج کے منظر نامے پر نظر ڈالیں تو مذہبی انتہاپسندی، مذہبی دیوانگی، مذہبی جنون کے ایسے بھیانک مناظر سامنے آتے ہیں کہ انسان کا انسانیت پر سے اعتماد اٹھ جاتا ہے۔ آج کی دنیا میں مذہبی انتہاپسندی کے حوالے سے مسلم قوم تو صرف بدنام ہے لیکن اس مذہبی انتہاپسندی کا المیہ یہ ہے کہ یہودی، عیسائی اور ہندو وغیرہ کے مذاہب کے لوگ مسلمانوں کا اس قدر وحشیانہ اور بربریت کے ساتھ قتل کر رہے ہیں کہ تاریخ انسانی میں اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔

حبیب تنویر کے ڈراموں میں سماجی اور سیاسی وابستگی کی مختلف تصویریں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ یہ ایک بڑی سچائی ہے کہ سماج ہمیشہ سیاست سے چلتا رہا ہے، اور حکومت نے ہمیشہ سماج کے نظام کو طے کیا ہے۔ سماج کی تعمیر ہمیشہ حکومت نے اپنی سہولت کے مطابق کرائی ہے۔ حبیب تنویر ہمیشہ اس بات کے حق میں رہے ہیں کہ کسی بھی حالت میں ادب کی تخلیق کے لیے حکومت کا تعاون نہیں لینا چاہیئے، کیونکہ حکومت اپنی مرضی اور شرائط کے مطابق تعاون کرتی ہے۔ اس لیے ہر تخلیق کار کو یہ ذہن نشین رکھنا چاہیئے کہ کسی بھی حالت میں حکومت کا تعاون نہ لیں، کیوں کہ حکومت کا تعاون انھیں ہمیشہ غلام بنائے گا اور تخلیق کی آزادی سے انھیں محروم کرے گا۔ یہ بہت اہم بات ہے کہ شروع سے آخر تک حبیب تنویر کے پاس عوامی حق کی وکالت کرنے کا نظریہ تھا اور وہ آخر تک بنا رہا۔ ان کے ڈرامے سماج میں پھیلی ہوئی برائیوں پر ہمیشہ سوالات کھڑے کرتے رہے ہیں اور انسانوں کو شعوری طور پر بیدار کرتے رہے ہیں۔ وہ زندگی بھر انسان مخالف طاقتوں کے خلاف ڈراما پیش کرتے رہے ہیں۔ ان کا ڈراما "چرنداس چور" ایک انتظامیہ مخالف ڈراما ہے۔ جس میں انتظامیہ اور سسٹم کی برائیوں کو پیش کیا گیا ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ چرنداس اصل میں ایک چور نہیں ہے بلکہ وہ غریبوں کا ہمدرد ہے، وہ چوری تو ضرور کرتا ہے لیکن اس چوری کیے مال کو وہ غریبوں میں بانٹ دیتا ہے، لیکن اس کے علاوہ بھی سماج میں بہت سارے چور موجود ہیں جو کہنے کو تو چور نہیں مگر ان کی تجوریوں کو

کھول کر دیکھا جائے تو یہ معلوم پڑے گا کی اصل چور یہ بڑی بڑی پگڑیوں والے ہی ہیں۔ اس کی مثال انہوں نے یہ پیش کی ہے کہ جب چرنداس چور کو چوری کے جرم میں پکڑ کر رانی کے دربار میں پیش کیا جاتا ہے اور اسے سزا دینے کا ارادہ کیا جاتا ہے تو وہ سونے کی کھیتی کا علم جاننے کی بات کرتا ہے اور یہ شرائط رکھتا ہے کہ جس نے زندگی میں کبھی چوری نہ کی ہو اسی سے یہ فصل اُگے گی۔ اس ریاست میں رانی کے ساتھ ہر انسان کسی نہ کسی چوری سے منسلک رہتا ہے تو چور سوال اٹھاتا ہے کہ اس ریاست میں جب سب چور ہیں، تو صرف مجھے ہی چوری کی سزا کیوں دی جا رہی ہے۔

ڈراما "وینی سنہار" میں حبیب تنویر نے موجودہ دور کے سیاست اور سماجی ماحول پر بہت منطقی تبصرہ کرتے ہوئے سماج کی بے ضابطگی اور بدعنوانیوں کو سامنے لایا ہے۔ ان کے سبھی ڈراموں میں سماجی نظریہ کی توسیع صاف دکھائی دیتی ہے۔ سماج کی مذہبی انتہاپسندی کو وہ ڈراما "پونگا پنڈت" کے ذریعہ پیش کرتے ہیں۔ جس میں انھیں سنگھ پریوار اور بھاجپا والوں کی طرف سے کافی مزاحمت اور تنقید کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ "ہرماں کی امر کہانی" ڈراما حبیب تنویر کا چھتیس گڑھی سماج، تہذیب و ثقافت اور عوام سے لگاؤ کی زبردست مثال ہے۔ حبیب تنویر کا ترجمہ کردہ ڈراما "زہریلی ہوا" انسانی شعور کے تحمل کی ایک مثال ہے۔ جس میں ہزاروں کی تعداد میں مارے گئے لوگوں کو معاوضہ نہ دینے اور اس پر سیاست کرنے کے گندے کھیلوں کا پردہ فاش کیا ہے۔ سیاسی دوغلے پن کی ایک مثال ڈراما "ہرما کی امر کہانی" ہے، جس میں جنگلوں کی بے تحاشہ کٹائی کے خلاف ماحولیات کے تحفظ کا مسئلہ پیش کیا گیا ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ سماج کی یہ بہت بڑی خرابی ہے کہ اگر کوئی اعلٰی طبقہ کوئی جرم کرتا ہے تو اسے کوئی سزا نہیں ہوتی لیکن وہی جرم اگر کوئی کمزور اور قبائلی کرے تو اسے سزا دی جاتی ہے۔ اس کی مثال اس ڈرامے میں اس طرح پیش کی گئی کہ جنگلوں کو کاٹنے میں بہت سے افسر اور ٹھیکیدار شامل ہیں لیکن اگر کوئی قبائلی جنگل سے ایک پیڑ بھی کاٹ لے تو اس پر ہنگامہ کھڑا ہو جاتا ہے اور اس پر قانونی ردعمل شروع ہو جاتا ہے۔ اس صورتِ حال کا مشاہدہ پیش کرتے ہوئے "ہرما کی امر کہانی" میں ایم ایل اے (قبائلی) کہتا ہے کہ:

> "عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ آدیواسی جاہل ہیں، لیکن بات دوسری ہے۔ سیکڑوں ٹھیکیدار اور جنگل کے افسر چاروں طرف جنگل کاٹ رہے ہیں، اس سے جنگل کو نقصان نہیں پہنچ رہا ہے۔ لیکن اگر ایک آدیواسی اپنی ضرورت کے لیے ایک، آدھ پیڑ بھی کاٹ لیتا ہے، تو اسے دنڈ دیا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ

> جنگل برباد کر رہا ہے۔ اُدھر اسی جنگل کو بڑے بڑے سیٹھ ہضم کیے جا رہے ہیں اور سرکار کے کانوں میں جوں تک نہیں رینگتی۔(109)

سیاست دانوں کے لیے کرسی کی حفاظت سے بڑا مطمحِ نظر کچھ نہیں ہے، اس لیے سیاست داں کہتے ہیں کہ محبت اور سیاست میں سب کچھ جائز ہے۔ آج ہندوستانی سماج میں سامراجیت کے ذریعہ کس طرح عدل و انصاف اور انسانی قدروں کی قربانی دی جاتی ہے اس کا بہت اچھا خاکہ ڈراما "ہرما کی امر کہانی" میں کھینچا گیا ہے اور اس کے علاوہ اس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح سیاست دانوں کے اشاروں پر حکمراں طبقہ مذہب کا غلط طور پر استعمال اپنی خود غرضی کے لیے کرتے ہیں مہاراج ہرمادیو اس کی ایک جیتی جاگتی مثال ہیں۔ ہرمادیو نے کس طرح ہتھیار کے روپ میں عام لوگوں کے ایمان اور مذہبی عقیدے کا غلط استعمال کیا یہ اس ڈرامے سے ظاہر ہوتا ہے۔ قبائیلوں کی زندگی کی خراب صورتِ حال کے مسائل کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ڈرامے کا بنیادی خیال بہت تفصیلی ہے۔ لیکن پورے ڈرامے کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ڈراما نگار موجودہ دور کے سماجی نظام کی صورت حال کو دیکھ کر ناراض ہے اور آخر میں تنگ آکر سامراجی نظام کو بہتر قرار دیتا ہے۔ دیگر ادیبوں کی طرح حبیب تنویؔر بھی یہاں سماج کی از سرِ نو تشکیل کی حمایت میں دکھائی دیتے ہیں۔

ڈراما "ہرما کی امر کہانی" میں حبیب تنویؔر نے عہد حاضر کے ایک ساتھ کئی مسائل پر سوال اٹھایا ہے۔ انہوں نے اس میں پرانے اقدار کی تردید ہی نہیں کی ہے بلکہ قبائیلوں کے نظریہ سے سماج کے سارے مسائل کو حل کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ سماج کی بدعنوانیوں اور برائیوں پر سوال اٹھاتے ہوئے مناسب حل کی تلاش میں بھٹکتے ہوئے آخر میں ڈراما نگار یہ کہہ کر رہ جاتا ہے کہ "آپ دیکھ رہے ہیں ہماری مجبوری" یہ کہہ کر ڈراما نگار موجودہ دور کی سیاسی بے قاعدگی اور بدعنوانیوں کے بیچ اپنے آپ کو مجبور و بے بس پاتا ہے۔ ڈراما "سون ساگر" میں حبیب تنویؔر نے پنڈتوں کے ڈھونگی، لالچی اور موقع پرست کردار پر جم کر طنز کیا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ کس طرح شادی کے موقع پر اپنے آپ کو مذہبی رہنما کہنے والے یہ پنڈت رشوت خوری کا کام کرتے ہیں۔ "مٹی کی گاڑی" ڈراما میں ایک طرف چارودت اور گڑیکا و سنت فوج کا قصہ ہے تو دوسری طرف جابر بادشاہ کے خلاف سارولک کا سیاسی احتجاج ہے۔ اس ڈرامے کا سیاسی شعور ہی اس کے قصے کو نئی وسعت اور بلندی عطا کرتا ہے جس میں ڈراما نگار نے عہد حاضر کی سیاسی گرد و پیش کو دکھاتے ہوئے آج کے سماجی اور سیاسی صورتِ حال کی پوشیدہ سچائیوں کو بے نقاب کیا ہے۔ ڈرامے کا ایک طنزیہ جملہ

"جج صاحب کی ایسی کی تیسی" عہد حاضر کے سیاسی نظام اور قوانین پر ایک زبردست طنز ہے۔ ایک اچھے انسانی سماج کی تعمیر کے لیے سب سے اہم بات یہ ہے کہ ہم سچ کی تقلید کرتے رہیں، سامراجیت ہو یا جمہوریت سچائی سے ایک قدم بھی پیچھے نہ ہٹیں۔ ہم سچائی کو چھوڑ کر کبھی اپنی پہچان نہیں بنا سکتے ہیں۔ اس سچائی کی تائید میں ڈراما "مٹی کی گاڑی" میں رانی ڈوڈی کہتی ہے "سچ سے بڑھ کر اس دنیا میں کچھ بات نہیں ہے، سچ کہنے والے کی ہار بھی جیت ہے ہار نہیں ہے۔"

حبیب تنویر کے ڈرامے "مدرا راکشش" میں بھی سیاسی داؤپیچ دیکھنے کو ملتا ہے۔ مہاراج نند کے وفادار وزیر راکشش اور چانکیہ کی جنگی حکمت عملی اس ڈرامے کا بنیادی قصہ ہے۔ اس ڈرامے میں چانکیہ اپنی ریاست کے مفاد کی خاطر بہت کچھ کرتا ہے، یہاں تک کہ جب وہ نند کو ہرا کر چندر گپت کی ریاست میں وزیر کے عہدے پر فائز ہوتا ہے تو اپنی ٹوٹی ہوئی ریاستوں کو دوبارہ جوڑنے کے لیے وہ ڈرامے کے مرکزی کردار راکشش کو وزیر بناتا ہے۔ کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ چندر گپت موریہ کی ریاست کی رہنمائی کے لیے راکشش سے بہتر وزیر نہیں مل سکتا ہے اس لیے وہ خود وزیر کے عہدے کو چھوڑ کر دستبرداری حاصل کرلیتا ہے۔ اگر یہی سوچ آج کے سیاست دانوں میں ہو جائے تو ممکن ہے کہ ملک کی سیاسی حالت بدل جائے اور ملک ترقی کی راہ پر پھر سے گامزن ہو جائے۔ ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" اسٹیفن زوائنگ کی کہانی پر مشتمل ہے اس ڈرامے میں انسانی قدروں کی آراستگی دیکھنے کو ملتی ہے۔ ڈرامے کا مرکزی کردار وراٹ صحیح معنوں میں انسانی قدروں کی شناخت کرتا ہے، اس کی اخلاقیاتی جدوجہد اور اندرونی ہیجان کی وجہ سے ایک پیچیدہ صورت حال سامنے آتی ہے جس میں ایک طرف ذہنی تسکین کی فلسفیانہ تحقیق ہے تو دوسری طرف روزانہ کی زندگی کے فطری مسائل ہیں۔ اس ڈرامے کے ضمنی کردار جو چوکیدار کی شکل میں ان کی آپسی گفتگو سے یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ وہی حکمراں لوگوں کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے جو غریبوں کے دکھ درد کا جانکار اور اس کا ہمدرد ہو۔ اس ڈرامے میں "جنم جنم کے ہیں ہم غلام جی" گیت کے ذریعہ سے غلاموں کی خرید و فروخت کی سماجی برائیوں پیش کیا گیا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ کس طرح امیر طبقہ ان کا جسمانی و جنسی استحصال کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس ڈرامے میں انسان کی کارکردگی کے سلسلے میں غور و فکر کیا گیا ہے کہ اگر اچھا کام کرو تو انجام کے بارے میں نہ سوچو کہ انجام کیا ہو گا۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے کے ذریعہ ایک طرف سیاسی بدعنوانی، غلام بنانے کی خراب رسم و رواج اور جنگ سے پیدا اقتصادی بدحالی کو دکھایا ہے تو دوسری طرف یہ دکھایا ہے کہ حکومت کے ذریعے لگائے گئے ٹیکس

سے پوری عوام پریشان ہے۔ اس ڈرامے کے آخر میں حبیب تنویر کے ذریعہ تخلیق کردہ درج ذیل گیت انسانی زندگی کو بہتر بنانے اور اپنے فرائض کو خوش اسلوبی سے انجام دینے کے لیے بہت معنی خیز ہے:

"نسچیشٹھ (غیر جانبدار) ہو کر بیٹھے رہنا یہ غیر اخلاقی فعل ہے
خوش اخلاقی سے اپنے لوگوں کو سزا دینا دھرم ہے" (110)

"گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد" ڈرامے میں حبیب تنویر نے سماج کی کی برائیوں کو منظرِ عام پر لایا ہے، جس میں جہیز جیسی خراب رسم و رواج کی برائی پر انہوں نے سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ ہندوستانی سماج میں جہیز جیسی خراب رسم کے چلتے غریب والدین اپنی بچیوں کی شادی بے استعداد اور عمر دراز لڑکے سے کر دیتے ہیں۔ سماج کی اس صورتِ حال پر یہ تبصرہ اس ڈرامے میں آتا ہے۔ مالتی کا باپ بیس ہزار روپئے جہیز کی لالچ میں مالتی کی شادی ایک بوڑھے آدمی سے طے کر دیتا ہے، بوڑھا آدمی کہتا ہے کہ:

"لو سب طے ہو گیا، بدھوار کو بارات آئے گی۔ نو جوڑی باجا آئے گا، جانتے نہیں کیا؟ جہیز میں سائیکل، ریڈیو اور گھڑی آئے گی۔" (111)

اس مکالمے کے ذریعہ سے ڈراما نگار نے سماج کی ان برائیوں کو منظرِ عام پر لایا ہے جسے عام طور پر سماج میں برا نہیں سمجھا جاتا ہے جیسے کہ شادی بیاہ میں کس طرح سے ہندوستانی سماج میں ظاہری نمائش کے لیے ہزاروں، لاکھوں روپئے برباد کر دیے جاتے ہیں، ان شادیوں میں جہیز کے نام پر ایسی موٹی رقم اور ساز و سامان وصول کیے جاتے ہیں جس کی وجہ سے بہت سے غریبوں کی بیٹیاں بن بیاہی ہی رہ جاتی ہیں یا اگر ان کی شادیاں کسی طرح ہوتی بھی ہیں تو وہ رشتہ ان کے لیے مناسب نہیں ہوتا ہے۔ ۱۹۴۷ء میں ہوئی ملک کی تقسیم کے المیہ پر مشتمل ڈراما "جس نے لاہور نئیں دیکھیا وہ جنماہی نئیں" ایک طرف انسان کے اخلاقی زوال کا خوفناک چہرہ دکھاتا ہے تو دوسری طرف انسانی ہمدردی سے لبریز فرض شناسی اور آپسی اتحاد اور بھائی چارے کا پیغام دیتا ہے۔ اس ڈرامے کی سب سے بڑی خاصیت یہ ہے کہ ڈراما نگار اصغر وجاہت نے اس ڈرامے میں فرقہ وارانہ ہم آہنگی کی بہت خوبصورت تشریح کی ہے۔ فرقہ وارانہ ہم آہنگی کے معنی و مفہوم کو سمجھانے کے لیے مولوی صاحب اور مائی کے کردار ہیں تو چائے والا، تانگے والا اور شاعر ناصر کاظمی کے مکالمے بھی فرقہ ورانہ تشدد کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ اس کی ایک مثال جب ڈراما کے ایک منظر میں بوڑھی مائی کہتی ہے کہ:

"میں دلّی جانا چاہتی ہوں، میں یہاں نہیں رہنا چاہتی۔" تو سبھی اس کو روکتے ہیں، تانگے والا کہتا ہے "تم ہماری ماں ہو، یہ مت کہو کہ تم ہماری ماں نہیں رہنا چاہتی۔ شاعر ناصر کاظمی کہتا ہے کہ "ماں جی! ننگا آدمی صرف ننگا ہوتا ہے نہ ہندو ہوتا ہے نہ مسلمان۔"(112)

ڈرامے میں حبیب تنویر کے ذریعہ شامل کردہ گیت "یہ زمیں بٹ گئی آسماں بٹ گیا۔" اسی طرح دوسرا گیت "یہ ستم اور کہ ہم پھول کہیں کھاروں کو، آگ لگ جائے ایسے سمجھ داروں کو" گیت ملک کی تقسیم کے سانحے کو پیش کرتا ہے اور ایسے سیاست دانوں اور شدت پسندوں پر لعنت ملامت کرتا ہے جو ملک کی تقسیم کے حق میں تھے یا ان شدت پسندوں کی طرح کی سوچ رکھتے ہیں۔ اس ڈرامے میں انسانی رشتوں کے ہیجان کی ترجمانی ان لفظوں میں بہت خوبصورت ڈھنگ سے کرتے ہیں:

"مائی جب ہمارا کوئی ٹھکانہ نہ تھا، تب ہم پریشانی اور تکلیف میں تھے۔ ہم یہ جانتے نہیں تھے کہ لاہور کس چڑیا کا نام ہے۔ تب آپ نے ہمیں بچوں کی طرح رکھا اور ہم پر سب طرح کا احسان کیا۔ آج جب ہم اس شہر میں جم چکے ہیں تو کیا ان احسانوں کو بھول جائیں۔(113)

یہ مکالمہ انسانی ہمدردی سے نکلا ہیجان انگیز اظہار ہے جو ناظرین و قارئین کے دلوں کو چھو جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں شاعر اور مولوی صاحب کے کردار کے ذریعہ آپسی بھائی چارہ کو تو دکھایا ہی گیا ہے ساتھ ہی تاریخ کے اوراق پر تقسیم کے المیہ کا جو درد درج ہے اور اس دوران ہوئے فسادات کی تباہی کا انجام جو دیکھنے کو ملا وہ ہمیں جذباتی طور پر برانگیختہ کرتا ہے۔ آخر انسانیت کے دشمن سیاست دانوں نے یہ کیوں کیا؟ اور اس تقسیم کے پیچھے کیا وجہ تھی؟ سماج میں لوگوں کے بیچ انتشار پیدا کرنے میں آخر کون سی طاقت کام کر رہی ہے؟ فرقہ پرست شدت پسندوں کے پیچھے آخر کون لوگ تھے؟ یہ سوال کی شکل میں بار بار سامنے آتا ہے۔ ڈرامے کے آخر میں جان کی بازی لگا کر مولوی صاحب کا مسلم شدت پسندوں کے غلط کاموں کی مزاحمت کرنا ہندو، مسلم اتحاد اور بھائی چارے کی مثال ہے۔ ڈرامے کا اصل مقصد دونوں ملکوں کے آپسی رشتوں کو بہتر بنانا اور ملک میں رواداری، آپسی اتحاد اور بھائی چارہ قائم کرنا ہے۔

حبیب تنویر کا ڈراما "وینی سنہار" مہابھارت کے واقعہ "دروپتی کے وینی شرنگار" (چوٹی باندھنے) پر مشتمل ہے۔ اس ڈرامے میں جنگ اور خوں ریزی کے خراب نتیجے کو تصوراتی ڈھنگ سے سامنے لایا گیا ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح سے ایک سانحہ نے دروپتی کو اتنا اکسایا کہ وہ عہد کرتی ہے کہ جب تک دوساشن کے خون سے اپنے

سر کی چوٹی نہیں دھلے گی تب تک اپنے بال نہیں باندھے گی۔ یہ ڈراما یہ بتاتا ہے کہ جب دل میں بدلے کا شعلہ دہک رہا ہو تو اپنے پرائے سبھی لوگوں کے لیے یہ تباہ کن ہو گا کیوں کہ بدلے کا جذبہ تشدد کو جنم دیتا ہے۔ اور شدت پسندی اگر ایک بار دماغ میں گھر کر لے تو وہ بہت لمبے عرصے تک انسان کے دماغ کو برانگیختہ کرتی رہتی ہے۔ بھیم بچپن سے ہی کوروؤں پر غصّہ ہے۔ اس بات سے متعلق کہتے ہیں کہ:

> ”کورو بچپن سے ہم لوگ کے دشمن رہے ہیں۔ دشاسن نے بھری سبھا میں پانڈوؤں کی عزت اچھالی ہے۔ جو آگ میرے دل میں لگی ہے، اگر مہاراج یودسٹر نہیں روکتے تو میں سنہار (خوں ریزی) کے لیے گدا اٹھالیتا۔(114)

اس ڈرامے میں یہ پیغام دیا گیا ہے کہ دریودھن کی طرح شدت پسندی کا راستہ نہ اپناؤ بلکہ ایک امن پسند راجا کی طرح فرض شناسی کے راستے پر چلو، تبھی ایک اچھے ملک یا ریاست کی تعمیر ممکن ہو سکے گی۔ تاریخ شاہد ہے کہ ظالم اور شدت پسند راجاؤں کا انجام ہمیشہ المناک ہوا ہے۔ سچائی یہ ہے کہ صدیاں گزر گئیں انسان کی خود غرضی اور خلوت میں کوئی فرق نہیں آیا، وہ ہمیشہ دوسروں سے بہتر بننے میں لگا رہتا ہے، یہی چیز دو انسانوں کے درمیان اختلاف کی وجہ بنتی ہے۔ یہ ڈراما اپنے فن اور انوکھی تھیم کے ذریعہ شدت پسندی اور عدم انسانیت کے خلاف انسانوں کو آگاہ کرتا ہے اور فرقہ وارانہ تشدد و دہشت گردی کے خلاف ایک عالمی نقطۂ نظر قائم کرنے کی اپیل کرتا ہے۔

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں مذہبی بدعنوانیوں اور خراب رسم و رواج کی جانب بار بار رجوع کیا ہے، وہ مارکس کے اس خیال سے متفق تھے کہ ”مذہب عوام کے لیے افیون ہے“ کیوں کہ یہ عوام پر بہت گہرائی سے اثر ڈالتا ہے۔ اکثر حکمراں طبقے مذہب کا غلط سہارا لیکر لوگوں کو تسکین کی نیند سلائے رکھتے ہیں۔ آج پجاریوں، پنڈتوں، تعصب پسندوں اور جاہل مولویوں کے ہاتھوں میں مذہب ایک کھیل بن کر رہ گیا ہے۔ ہندوستانی سماج میں آج کی صورتِ حال دیکھیں تو مذہبی رہنماؤں کی بھرمار ہے۔ ہر کوئی اپنے اپنے طریقے سے مذہب کی تشریح کرتا ہے اور عوام میں طرح طرح کے مفروضے اور عقیدے کو جنم دیتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مذہب کی انتہا پسندی سماج میں تشدد اور فرقہ وارانہ فساد کو لگاتار بڑھاوا دے رہی ہے۔ رابندر ناتھ ٹیگور کا ڈراما ”وسرجن“ میں حبیب تنویر نے انہی سچائیوں کو سامنے لایا ہے۔ مذہبی طور پر سرگرم ہو کر ہم بے رحم اور غیر اخلاقی ہوتے جا رہے ہیں۔ دنیا سے

نجات پانے یا آتما کی مکتی (روح کی نجات) کے لیے ہم انسانوں کو بھی قربان کر دیتے ہیں۔ اس ڈرامے میں بلی پر تھا[76]
جیسی سماجی برائی پر بھی زور دیا گیا ہے۔

حبیب تنویر ہمیشہ یہ مانتے رہے ہیں کہ اگر کچھ سیکھنا چاہتے ہیں تو عام زندگی جی رہے قبائیلیوں سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔ ترقی یافتہ سماج کے لیے یہ ضروری ہے کہ ان میں اجتماعیت کا احساس ہو وہ عام لوگوں کی زندگی میں دیکھنے کو نہیں ملتا ہے۔ اس سیاق وسباق میں اپنے ڈرامے کی بیرون ملک پیشکش کی ایک مثال دیتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ "بستر کا ایک ناچا گروپ جو 37 لوگوں پر مبنی تھا اس میں سے پہلی بار سترہ یا اٹھارہ اداکار ڈراما "چرنداس چور" اور دوسرے ڈرامے کی پیشکش کے لیے بیرون ملک گئے اور بعد میں دوبارہ جب جانے کا موقع ملا تو ان اداکاروں نے کہا، ہم تو بیرون ملک ہو آئے ہیں، اب وہ جو نہیں گئے ہیں ان کو موقع ملنا چاہیئے۔" یہ سن کر حبیب تنویر دنگ رہ گئے کہ ان میں اتنا آپسی اتحاد اور سمجھ ہے کہ وہ دوسروں کو بھی آگے بڑھنے اور ترقی کرنے کا موقع دیتے ہیں۔ یہی چیز ہمارے ادب، تھیٹر اور ترقی یافتہ سماج میں دیکھنے کو نہیں ملتی ہے۔ جو ایک بار اونچے عہدے پر پہنچ جاتا ہے وہ اس مقام تک دوسروں کو لانا نہیں چاہتا ہے۔ ہمارے مبینہ سماج میں قبائیلیوں کو غیر ترقی یافتہ، جاہل، گنوار، بداخلاق، غیر مذہبی اور احمق کہا جاتا ہے لیکن ہمارے ترقی یافتہ سماج کے شہریوں کی بہ نسبت ان قبائیلیوں میں انسانی ہمدردی، شائستگی اور اتحاد زیادہ ہے۔ یہ بھلے ہی پچھڑے اور غیر ترقی یافتہ ہوں لیکن قبائلی سماج کے انسانی ہمدردی اور خیر خواہی کے جذبے کا ہمارا ترقی یافتہ سماج برابری نہیں کر سکتا ہے۔ حبیب تنویر نے "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا"، "سڑک" اور "ہر ماں کی امر کہانی" جیسے ڈرامے میں شہری اور دیہی سماج کے اسی طبقاتی فرق کو پیش کیا ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈراما "جمادارن" کے ذریعے سماج پھیلی ہوئی عدم مساوات، طبقاتی فرق اور ذات پات کا نظام جیسی برائیوں کو مضحکہ خیز انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈراما "سون ساگر" میں مشہور چھتیس گڑھی لوک کہانی لورک، چندا کے ذریعہ فیمینزم[77] کی حمایت کرتے ہوئے انہوں نے پسند کی شادی کے اختیار کی حمایت کی ہے۔ اس کے علاوہ ڈراما "سڑک" میں ترقی کے نام پر حکومت کے ذریعے قبائیلیوں پر استحصال کو پیش کیا ہے۔ اپنے ڈراموں میں سماجی تناظر پر غور وخوض کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ:

> "استحصال، ہراسمنٹ اور بے التفاتی کے سوالات مجھے لگاتار جھنجھوڑتے رہے ہیں۔ میں یہ مانتا ہوں کہ ڈراما کی پیشکش نصیحت آمیز نہیں ہونی چاہیئے۔ اس کے بعد بھی میں اپنے شعور کے مطابق یہ مان کر چلتا رہا ہوں

کہ میرا کوئی بھی ڈراما ایسا نہیں ہے جس سماجی پہلو نہ ہو۔ڈراموں میں سیاسی پہلو بھی ضرورت کے مطابق ہونا چاہیئے،اس لیے تقریباً اپنے سبھی ڈراموں میں نے سیاسی مسائل کی ترجمانی کی ہے۔"(115)

حبیب تنویر دورِ حاضر کے سماج میں گلوبلائزیشن[78] کی وجہ سے ہو رہی تبدیلی پر بڑی بے باکی سے تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ "صنعتی انقلاب کے بعد اٹھارویں صدی میں جب سائنس کی ترقی ہوئی تب وہ مساوی گر (Equalizer) تھا۔ یورپ میں نشاۃ ثانیہ اور روشن خیالی کے ساتھ جب سائنس آئی تو اس کا نظریہ منطقی تھا اور سامراجیت سے مستثنیٰ بھی،اسی صحت مندانہ سوچ کے ساتھ وہ ترقی کر رہی تھی۔یہی وجہ ہے کہ اس وقت سائنس کی ترقی کے ساتھ یورپ نے بہت ترقی کی اور وہاں مساوات اور بھائی چارہ کا جذبہ بڑھا۔یہ شروعاتی سوچ ترقی پسند سوچ رہی ہے جس نے سماج میں ترقی پسند نظریہ کو مستعدی عطا کی۔ اس کے بعد گلوب لائزیشن کے اس دور میں سماج کی قوت احساس مہمل ہوتی جا رہی ہے، آخر کیوں؟سماج میں خود اعتمادی کی کمی آ رہی ہے۔ انسان زیادہ خود غرض ہوتا جا رہا ہے، آخر کیوں؟کیوں کہ سویت روس کے منتشر ہونے کے بعد گلوبلائزیشن یعنی عالمگیریت کی سیاست کو بنیاد بنا کر پوری دنیا پر حکومت کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ پورے ملک میں پیش کیے جا رہے ڈراموں کی پوری جانکاری تو مجھے نہیں ہے، لیکن پھر بھی "نیا تھیٹر" کے اپنے اداکاروں کے ساتھ جہاں جہاں بھی میں جاتا ہوں وہاں عوام کے بیچ ڈراموں کے متعلق اچھی بشاشت نظر آتی ہے۔ ہر جگہ ڈراما نگار ملنے آتے ہیں۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ نئی نسل ادب، ثقافت اور سماج کے نئے مسائل کو سامنے لانا چاہتی ہے۔

بابری مسجد کے منہدم ہونے کے بعد سماج میں جو افراتفری اور فسادات ہوئے اور ان فسادات کی وجہ سے عام لوگوں کو جن پریشانیوں سے گزرنا پڑا وہ ایک فکر مند انسان کے لیے پریشان کر دینے والا سوال ہے۔ حبیب تنویر اور ان کے جیسے سمجھدار ہندوستانی، ہندوستانی سماج کی بہتری کے لیے ہمیشہ مشترکہ ثقافت کی وکالت کرتے رہے اور سماج کی سبھی انتہاپسند طاقت کی مخالفت کرتے رہے۔ انتہاپسند طاقتیں وہ چاہے کسی بھی مذہب کے ماننے والے کیوں نہ ہوں سماج کے لیے نقصان دہ ہوتی ہیں۔ سماج کی اسی مذہبی انتہاپسندی کے خلاف ان کا ڈراما "ایک عورت ہیپشیا بھی تھی" ہے جس میں انہوں نے الیکزینڈریا کے عیسائی مذہب کی انتہاپسندی کو پیش کرتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ جس طرح الیکزینڈریا میں عیسائیوں نے وہاں کے دوسرے مذاہب کی عبادت گاہوں کو توڑ کر وہاں چرچ قائم کیا ہے اسی

طرح ہندوستان میں بھی ہندو شدت پسندوں نے مسلمانوں کی بابری مسجد کو مسمار کر دیا۔ انتہا پسند طاقتوں کی کھلی مخالفت کرتے ہوئے حبیب تنویر کہتے ہیں کہ:

”یہ سنگھ پریوار اور بھگوا گروپ کے لوگ ہیں۔ انھیں آرٹ، ادب، ڈراما، فلم اور ثقافت کی سمجھ نہیں ہے۔ اس لیے یہ مذہب کے غلط سہارے کو لے کر طرز اظہار کی آزادی پر حملہ کرتے ہیں۔ وشو ہندو پریشد اور بجرنگ دل کے ساتھ ساتھ جو بھی فاشزم کی حامی طاقتیں یہ سب کرتی ہیں وہ سماج میں فرقہ وارانہ بدعنوانی اور ذات کے نام پر سماج میں نااتفاقی پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ سانحہ بابری مسجد کے مسمار کا ہو یا ورلڈ ٹریڈ سینٹر پر کیے گئے دہشت گردانہ حملے کا، دونوں غیر انسانی قابلِ مذمت ہے۔ پچھلے کچھ سالوں میں عالمی شہرت یافتہ مصور ”حسین“ کی مصوری کا اور دیپا مہتا کی فلم ”واٹر“ کے ساتھ جو کچھ ہوا، وہ سماج کی مشترکہ تہذیب کی مخالفت ہی نہیں ہے بلکہ میں مانتا ہوں کہ یہ کام ایک سوچی سمجھی سازش کے تحت جمہوریت کو ضبط کرنے کی کوشش ہے۔ نااتفاقی ہو سکتی ہے اور ہونی بھی چاہیئے، لیکن جمہوری نظام میں نااتفاقی کے لیے بھی ایک معقول گنجائش ہمیشہ بنی رہنی چاہیئے۔ وطن پرستی اور مذہب کے سائے میں فرقہ واریت اور تعصب کا ماحول بنانا بہت ہی خطرناک ہے۔ وطن پرستی جدید دور کا تصور ہے، اس کی اپنی قدر و قیمت ہے، جس میں سیکولرزم سب سے اہم ہے، خیال کی وسعت کو کم کیا جانا جمہوریت کی توہین ہے، خوف اور دہشت گردی کا ماحول بنا کر کسی خیال کو دبایا نہیں جا سکتا ہے۔ خیال کی آزادی سے ہی ہم انسانیت کا دفاع کر سکتے ہیں۔ چنانچہ تہذیب یافتہ سماج میں مشترکہ ثقافت کی ترقی کے لیے خیال کی وسعت کو ہمیشہ عزت ملنی چاہیئے۔“(116)

ڈرامے کے اس تجزیہ کا خلاصہ یہ ہے کہ حبیب تنویر شعوری طور پر سیاسی و سماجی مسائل سے ہمیشہ جڑے رہے ہیں۔ انہوں نے ملک کی مشترکہ تہذیب کو تسلیم کیا اور ہر حالات میں مذہبی ظاہر داری، ریاکاری اور جذباتی مدافعت کا ڈٹ کر مقابلہ کیا اور اپنے ڈراموں میں ملک کے سماجی و سیاسی مسائل کو بخوبی پیش کیے۔

☆☆☆

تہذیبی و ثقافتی موضوعات

تہذیب کے لغوی معنی تربیت، اصلاح، آراستگی، صفائی، شائستگی اور خوش اخلاقی وغیرہ کے ہیں اس لفظ میں کافی وسعت پائی جاتی ہے اور یہ لفظ طرز زندگی اور رہن سہن کے طریقوں کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ اصطلاحی معنوں میں تہذیب سے کسی قوم کے وہ بنیادی افکار اور نظریات مراد ہوتے ہیں جو اس کے اعمال و افعال کو جنم دیتے ہیں اور ہر قوم ایک مخصوص طرز زندگی اور جداگانہ عادات و اطوار کی حامل ہوتی ہے جو اسے دوسری قوموں سے ممتاز کرتی ہے، دوسرے لفظوں میں کسی معاشرے کی بامقصد تخلیقات اور سماجی اقدار کے نظام کو تہذیب کہتے ہیں۔ تہذیب معاشرے کی طرز زندگی اور فکر و احساس کا جوہر ہوتی ہے۔ چنانچہ زبان، آلات و اوزار، پیداوار کے طریقے، سماجی رشتے، رہن سہن، فنون لطیفہ، علم و ادب، فلسفہ و حکمت، اخلاق و عادات، رسوم و روایات، عشق محبت کے سلوک اور خاندانی تعلقات وغیرہ تہذیب کے مختلف مظاہر ہیں۔ ڈاکٹر عابد حسین اپنی کتاب ''قومی تہذیب کا مسئلہ'' میں تہذیب کی تعریف یوں کرتے ہیں:

> ''تہذیب نام ہے اقدار کے ہم آہنگ شعور کا جو ایک انسانی جماعت رکھتی ہے، جسے وہ اپنے اجتماعی اداروں میں ایک معروضی شکل دیتی ہے جسے افراد اپنے جذبات ورجحانات، اپنے سبھاؤ اور برتاؤ میں اور ان اثرات میں ظاہر کرتے ہیں جو مادی اشیاء پر ڈالتے ہیں۔''(117)

ثقافت کسی قوم، ملت یا قبیلے کی مجموعی بود و باش سے تعلق رکھتی ہے نہ کی ایک انسان کی عادت یا عمل سے اور نہ کچھ لوگوں کی عادت سے۔ لیکن ثقافت صرف عادات و رسوم کا ہی نہیں بلکہ صحت مند عادات و رسوم کے مجموعہ کا نام ہے جس کی بنیاد تربیت پر ہو۔ ہر چند کہ کسی گروہ یا قبیلہ کے لوگ کچھ قباحتیں بھی رکھتے ہوں لیکن بری عادات کو ان کی ثقافت کا حصہ نہیں سمجھا جاسکتا ہے۔ مزید یہ کہ ثقافت میں انسانی اصولوں پر مبنی تعلیم و تربیت کا عمل دخل لازم ہے۔ کیمبرج بین الاقوامی انگریزی ڈکشنری کے مطابق:

> ''ثقافت کسی قوم یا ملت یا گروہ کے کسی خاص دور میں بود و باش کا طریقہ یا مخصوص عمومی عادات، رسوم، روایات اور عقائد کو کہتے ہیں اور اگر صرف فنون سے متعلق ہو تو موسیقی، ہُنر، ادبی علوم یا تمثیل نگاری۔''(118)

ادبی روایتیں سماج یا معاشرے کی تہذیب و تمدن کا ایک اہم حصہ ہوتی ہیں لیکن تہذیب و تمدن کو محفوظ رکھنے میں ادب کا استعمال نہ کرنے والی غیر تعلیم یافتہ عوام بھی اپنی الگ تہذیب و ثقافت رکھتی تھیں جس کا ڈھانچہ زیادہ تر زبانی روایتوں پر مبنی ہوتا تھا۔ داستان، قصہ، رقص، موسیقی، گیت، بھجن، محاورے، کہاوتیں اور ڈرامے وغیرہ کی شکلوں میں زبانی ذرائع کے ذریعہ روایات کے مواصلات ہی ان کی ادبی روایتیں تھیں۔ ان میں موجود لوک ثقافت معاشرے اور سماج کی بنیادی معتبر وراثت ہے۔ مختلف شکلوں میں ادبی روایت کی یہ میراث آج عوامی ادب، لوک لٹریچر کی شکل حاصل کر چکی ہے۔

دوسری تہذیب و تمدن کی طرح ہی چھتیس گڑھ کی تہذیب و تمدن اور ثقافت کے مواصلات میں ادبی روایتوں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ پنڈوانی، دیوار گیت [79]، بانس گیت، چندینی، بھرتھری [80] اور آلھا وغیرہ جیسے لوک گیت چھتیس گڑھی تہذیبی و ثقافتی روایت کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ مختلف مواقع پر گائے جانے والے سوا [81]، کرما [82]، دَدریا [83]، پنتھی، سوہر بھاگ [84]، بھاؤ گیت [85] اور گورا گوری [86] وغیرہ جیسے لوک کاویہ یا ثقافتی نظمیں عوامی زندگی کے خوشی و غم، محبت و یقین، رسم و رواج، نفرت و چاہ، عقیدت و پرستش، آہنگ و سُر وغیرہ جیسے جذبات کو بہت خوش اسلوبی سے زندہ جاوید کرتی ہیں، اسی طرح رہس اور اور ناچا جیسی لوک ناٹیہ کی مخصوص روایتیں لوک ثقافت کی حیرت انگیز مثالیں ہیں۔ چھتیس گڑھی لوک ناٹیہ میں ''ناچا'' اپنے آپ میں ایک مکمل فن ہے جو کھلے منچ کی ایک ایسی پیشکش ہے جس کا اسٹیج چاروں طرف سے عیاں رہتا ہے یہ چھتیس گڑھ کے رائے پور، درگ اور راجانند گاؤں جیسے کئی ضلعوں میں وسیع پیمانے پر مقبول ہے۔ اس کی ابتدا چھتیس گڑھ کے قبائلی سماج کے موسیقی پر مشتمل مزاحیہ ناٹک ''گمّت'' [87] سے ہوئی جو مراٹھا چھاونیوں میں سپاہیوں کی تفریح کا ذریعہ تھا۔ ''گمّت'' میں عورتوں کی نقل کرنے ولا ایک خصوصی کردار ہوتا تھا جسے ''ناچیا'' کہتے تھے اسی کی بنیاد پر چھتیس کی ناٹیہ شیلی کا نام ''ناچا'' پڑا۔ ایک زمانے تک یہ شیلی رائے پور اور اس کے آس پاس کے علاقوں میں مشہور رہی لیکن عہد حاضر میں ''ناچا'' کو مہاراشٹر کی ناٹیہ تکنیک تماشہ کی طرح چھتیس گڑھ کی ادبی و ثقافتی اور کلاسیکی لوک شیلی کی حیثیت حاصل ہے۔ ناچا شیلی کی تکنیک کو باصلاحیت بنانے اور وجود قائم رکھنے کے لیے اس تکنیک کا غیر معمولی استعمال حبیب تنویر کے اپنے ڈراموں میں ملتا ہے۔ انہوں نے سنسکرت کے ڈراموں کے ترجموں سے لے کر شیکسپیئر اور بریخت کے ڈراموں تک کا اسٹیج ''ناچا'' کی اسی شیلی میں پیش کیا اور اسے ہندوستان ہی نہیں بلکہ عالمی سطح پر ایک خاص پہچان دلائی۔

حبیب تنوؔیر کے ڈراموں کی شائستگی اور دلکشی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان ڈراموں میں خالص ہندوستانی طرز و آہنگ کے ساتھ ساتھ موجودہ دور کے سماجی، سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی مسائل کو ایک خاص مطمح نظر، مخصوص فارم اور انوکھے ڈرامائی اسلوب کے ساتھ پیش کیا گیا۔ وہ ہندوستانی کلچر اور زبان، خاص کر چھتیس گڑھی قبائلی کلچر اور ڈرامائی تکنیک میں دلچسپی رکھتے تھے۔ جس کی وجہ سے وہ تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم "اپٹا" سے جڑے اور اس کے ذریعہ سے ملک میں جگہ جگہ گھوم کر مختلف صوبوں کے ثقافتی گیتوں، موسیقی اور قصوں کو اکٹھا کیا۔ حبیب تنوؔیر ادب میں زبان کی تفریق کے قائل نہ تھے، مقامی بولی ہو یا سنسکرت، دہلی کی ٹکسالی زبان ہو یا چھتیس گڑھ کی علاقائی زبان ان کے سامنے سب سے بڑا مدعا یہ رہا کرتا تھا کہ ہندوستان کے قدیم تہذیبی اور ثقافتی کلاسیکی ادب، لوک کتھاؤں، قصوں اور کہاوتوں کو آج کے جدید مسائل سے جوڑ کر کس طرح سے پیش کیا جائے۔ اسی وجہ سے انہوں نے ہندوستان کے قدیم سنسکرت ڈراموں اور دیہی اور قبائلی لوک کتھاؤں کو اپنا نمونہ بنایا اور ہندوستان ہی نہیں بلکہ عالمی سطح کے مسائل کو چھتیس گڑھی عام قبائلی اداکاروں کے ذریعہ پیش کیا اور اسے بہت حد تک حل کرنے کی کوشش کی جس میں ان قبائلیوں کی زندگی کی بے شمار پریشانیاں اور مسائل موجود تھے۔ حبیب تنوؔیر ہندوستان کے ان چند ڈرامانگاروں میں سے تھے جنھوں نے لوک ثقافت کی جائے وقوع کو اپنے ڈراموں میں نقش کیا اور اسے دنیا بھر میں ایک مقبول ڈرامائی اسلوب بنایا۔ ان کا قائم کردہ تھیٹر "نیا تھیٹر" نہ صرف روایتی تھیٹر کی ترقی تھی بلکہ وہ ایک ڈرامائی زبان و ثقافت کی ترقی کی بے نظیر مثال بن گیا۔ حبیب تنوؔیر نے اپنے ڈراموں اور تھیٹر سے متعلق لکھا ہے کہ:

> "جہاں تک میرے اپنے ڈراموں کا تعلق ہے بس یہی اس کا پس منظر ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں، تین طرح کے اثرات میرے اپنے ڈراموں اور میرے تھیٹر میں واضح طور سے نظر آتے ہیں۔ اوّل میرے ناٹک اپنے قصباتی کلچر اور روایتوں کی مرہونِ منت ہیں، دوم ان پر سنسکرت ڈراموں کا اثر پڑا ہے اور سوم برتولت بریخت کے تھیٹر میں، میں نے بہت سے کارآمد نتیجے دریافت کیے ہیں۔" (119)

ڈراما "آگرہ بازار" میں 1810ء کے ہندوستان کے جس سیاسی، سماجی، تہذیبی اور ثقافتی بحران کی عکاسی کی گئی ہے وہ نظیر اکبر آبادی کے ادب اور تاریخی شواہد کی بنیاد پر کی گئی ہے۔ نظیر کی نظموں میں آگرہ کئی نظریے سے ہندوستانی ادب و ثقافت کے ایسے دور کا دستاویز ہے جس میں اس دور کی عوام کا سماجی، سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی ہر لحاظ سے نقشہ موجود ہے۔ نظیر کا دور ایک ایسی نقل مکانی کا دور تھا جس نے آنے والے وقت کی ہندوستانی قدروں کو نئی بنیاد

اور ایک نیا وسیلہ فراہم کیا۔ نظیر کی نظموں سے ڈرامے کے پلاٹ کا تانا بُنکر حبیب تنویؔر اس دور کی دو مخالف سوچ رکھنے والی شخصیت کو سامنے لاتے ہیں یعنی وہ کامیاب عوامی ثقافت رکھنے والے عام انسانوں کی شخصیت کو زوال پذیر ثقافت رکھنے والے اعلٰی طبقہ کے لوگوں کی شخصیت کے سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ کس طرح اعلٰی طبقہ صرف اپنی دلچسپیوں میں مصروف تھا جبکہ عام انسان اب بھی اپنی ثقافت کو بچائے ہوئے ہے۔ اس دور کے ہندوستانی معاشرے کی تہذیبی و ثقافتی عکاسی کے لیے حبیب تنویؔر نے اس دور کے عام طبقہ کے لوگوں کو چنا، کیوں کہ سماج کا یہی طبقہ اپنی تہذیب اور ثقافت سے کسی نہ کسی طرح سے جڑا رہتا ہے۔ ڈراما ''آگرہ بازار'' کا ایک سین جس میں مداری اور بندر کے حوالے سے اس دور کی تہذیب و ثقافت کو پیش کیا گیا ہے:

مداری :(بندر نچاتا ہے) ہاں جرا ناچ کے دکھا دو ناچ، آگرہ سہر میں ناچ دو! بچہ لوگ ایک ہاتھ کی تالی بجاؤ۔ اچھا جرا بتاؤ تو ہولی میں مردنگ کیسے بجاؤ نگے؟(بندر مردنگ بجاتا ہے) اور پتنگ کیسے اڑاؤ نگے؟(بندر نکل کرتا ہے) اور بانکے بن کر مہادیو کے میلے میں کیسے جاؤ نگے؟(بندر کج کلاہی کی چال چلتا ہے) اور برسات آگیا تو؟(بندر پھسل جاتا ہے) پھسل پڑو نگے؟ ارے بھائی واہ! اور اگر ٹھنڈھی لگی تو(بندر بدن میں کپکپی پیدا کرتا ہے)۔۔۔ نادر ساہ دلّی پر کیسے جھپٹا تھا؟(بندر مداری کو ایک لاٹھی مارتا ہے) ارے تم سارے دلی سہر کو مار ڈالو گے! بس کرو میاں۔ اچھا احمد ساہ ابدالی دلّی پر کیسے جھپٹا تھا؟(بندر لاٹھی مارتا ہے) ہاں ہاں ہاں!!! تم سارے ہندوستان کو روند ڈالو گے۔۔۔ اچھا بتاؤ پھرنگی ہندوستاں میں کیسے آیا تھا؟(بندر بھیک مانگنے کی نکل کرتا ہے) اور پلاسی کی لڑائی میں لاٹ صاحب نے کیا کیا تھا؟(بندر لاٹھی سے بندوق چلاتا ہے۔۔۔(120)

درج بالا اقتباس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ حبیب تنویؔر مداری اور بندر کے حوالے سے ہندوستانی ثقافت کو پیش کرتے ہوئے اسے تاریخ کی تہہ تک لے جاتے ہیں اور ہندوستانی سیاست کے نشیب و فراز کی نشاندہی کرتے ہوئے ملک کی سیاسی، سماجی، تہذیبی، ثقافتی اور اقتصادی صورتِ حال کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ ڈراما ''آگرہ بازار'' میں مداری کے ذریعہ پتنگ اڑانے کا ذکر کرنا اور پتنگ والے کا بھی ایک کردار ڈرامے میں پیش کرنا اور ساتھ ہی پتنگوں اور مانجھوں کی مختلف قسموں کا ذکر کرنا اس دور کے ہندوستانی معاشرے کی ثقافت کو دکھاتا ہے۔ پتنگ والے کی شخصیت میں ہمیں نظیر اکبر آبادی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ میاں نظیر خود بھی پتنگ بازی کا شوق رکھتے تھے اسی لیے انہوں نے پتنگوں پر نظمیں بھی کہی ہیں۔ دراصل پتنگ اڑانا قدیم دور سے ہندوستان کی ثقافت کا

ایک حصہ ہے، سماج کے امیر و غریب سبھی طبقہ کے لوگ اسے عقیدے کے طور پر اڑاتے ہیں۔ ہندو مذہب میں تو ایک تہوار بھی "مکر سنکرانتی" ہے جس میں لوگ پتنگیں اڑاتے ہیں۔ ڈراما "آگرہ بازار" کے دو سین میں بندر اور بھالو کے کھیل کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ بھی ملک کے ثقافتی پہلو کا ایک حصہ ہے۔ قدیم زمانے سے مداریوں کے ذریعہ اس طرح کے کھیل دکھانے کا رواج ہے۔ ہولی میں غلال کی ہولی کھیلنا اور مردنگ بجا کر رقص کرنا، دیوالی میں گھر میں چراغ جلانا، بلدیو جی کا میلہ دیکھنا ہندوؤں کی مذہبی ثقافت کا ایک حصہ ہے۔ اس دور کے ہندوستان میں یہ تہوار صرف ہندو مذہب کے ماننے والے مناتے تھے بلکہ پتنگ والا اور نظیر جیسی ترقی پسند سوچ رکھنے والے بھی لوگ خود بھی نہ صرف ہولی اور دیوالی میں شریک ہوتے تھے بلکہ اس کو عقیدے کے طور پر منایا کرتے تھے تاکہ ملک کی مشترکہ ثقافت سلامت رہے۔

ڈراما "آگرہ بازار" کے پہلے ایکٹ میں نظیر کی نظم "شہر آشوب" کو پیش کیا گیا ہے جسے دو فقیر گاتے ہوئے آتے ہیں۔ فقیروں کی وضع قطع، لباس اور ہاتھوں میں کشکول اور تسبیح، ہاتھوں میں ڈنڈا اور لوہے کی کڑیں اور نظمیں سنا کر اس کی تال پر کڑیں بجانا، اس دور کے فقیر طبقہ کی تہذیب کو دکھاتا ہے۔ اسٹیج پر گدھے اور اس کے ایک کونے میں بیل گاڑی کا ہونا یہ دکھاتا ہے کہ اس دور میں بیل گاڑی کی سواری اور گدھے کی سواری عوام کی تہذیب کا حصہ تھی۔ لیکن زمانہ بدلنے کے ساتھ لوگوں کی تہذیب میں بھی فرق آگیا اور اب لوگ بیل گاڑی کی سواری کرنے کے بجائے سائیکل کی سواری کرتے ہیں۔ بازار کے کرداروں کا لباس جیسے دھوتی اور کُرتا اس دور کے ہندوستان کے لوگوں کے لباس اور پہناوے کی تہذیب کو دکھاتا ہے لیکن ڈرامے کے آخر میں جب شعور کی رو تکنیک استعمال کے ذریعہ جب زمانہ تبدیل ہو جاتا ہے اور لوگ پینٹ، قمیض اور ہیٹ میں نظر آتے ہیں جو یہ دکھاتا ہے کہ زمانہ بدلنے کے ساتھ ساتھ لوگوں کی تہذیب میں بھی فرق آگیا ہے۔ پہلے لوگ ہندوستانی تہذیب کو ترجیح دیتے تھے مگر زمانہ بدلنے ساتھ ان پر مغربی تہذیب و ثقافت کا اثر غالب ہو گیا۔ بازار میں پھیری والوں کا آواز لگا کر سامان فروخت کرنا اور ڈرامے کے آخر میں نظیر سے نظمیں لکھوا کر ان کی نظموں کو گا گا کر چیزیں بیچنا اس دور میں ملک کی تہذیب کا ایک حصہ تھی، لیکن اتنے سال گزر جانے کے بعد آج بھی شمالی ہندوستان کے بازاروں میں گا گا کر چیزوں کو فروخت کرنے کی یہ تہذیب زندہ ہے۔ پان بھی ہندوستان کی معاشرتی ثقافت کا ایک حصہ ہے، اس ڈرامے میں پان والے کا بھی ایک کردار ہے جو بنارسی پان فروحت کر رہا ہے۔ تجارت کرنا اور طوائفوں کے یہاں جانا بھی قدیم دور سے لوگوں کی

تہذیب کا ایک حصہ رہا ہے، اس ڈرامے کا کردار منظور حسین بھی گھوڑوں کا ایک تاجر ہے جو تجارت کرنے دکن کی طرف جاتا ہے۔ شہدا اور داروغہ کا طوائف بے نظیر کے کوٹھے پر جانا، غزلیں سننا اور رومانی باتیں کرنا انیسویں صدی کے ہندوستان کے شرفاء اور امراء کی تہذیب کو دکھاتا ہے۔ ہندوؤں اور سکھوں کی ٹولیوں کا آپسی مڈبھیڑ کی وجہ سے تناؤ کی فضا قائم ہونے کے باوجود گرونانک کی تصویر کے آگے سر جھکا کر معاملے کو رفع دفع کرنا ملک میں رواداری اور آپسی اتحاد کی مشترکہ تہذیب وثقافت کو پیش کرتا ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ڈراما ''آگرہ بازار'' قومی یکجہتی کی ایک لاجواب مثال پیش کرتا ہے، ایک تو نظیر کا کلام خود اس جذبے کی نمائندگی کرتا ہے، دوسرے اس دور کے لوگ فرقہ وارانہ تعصب نہیں رکھتے تھے۔ نظیر نے بلدیو جی کا میلہ، کرشن کنہیا، گرونانک اور حضرت محمدؐ کے بارے میں بنا کسی تفریق کے نظمیں لکھیں جو ملک کی گنگا جمنی تہذیب وثقافت اور قومی یکجہتی کو دکھاتا ہے۔

حبیب تنویر کا ڈراما ''شطرنج کے مہرے'' پریم چند کی کہانی ''شطرنج کے کھلاڑی'' پر مبنی ہے۔ اس ڈرامے میں انیسویں صدی کے لکھنؤ کے مسلمانوں کی بدحالی اور انحطاط پذیر کلچر کی تصویر پیش کی گئی ہے اور وہاں کے دو نوابوں کو انگریزوں کا مہرہ بن جاتے دکھایا گیا ہے۔ انیسویں صدی کی پانچویں دہائی کا یہ دور لکھنؤ کے تہذیبی وثقافتی مخلوط کا دور تھا، عوام پریشانِ حال تھی اور نواب عیاشی میں ڈوبے ہوئے تھے۔ اس ڈرامے میں ان کا یہ دکھا کر مذاق اڑایا گیا ہے کہ نواب شطرنج اور بٹیر بازی میں مست تھے تو بیویاں اپنے یار کے ساتھ دادِ عیش دینے میں مست تھیں۔ لیکن لکھنوی تہذیب اور ثقافت کے نقطۂ نظر سے اگر اس ڈرامے کو دیکھا جائے تو اس ڈرامے میں لکھنؤ کی تہذیب وثقافت کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ ڈرامے کے پہلے ایکٹ میں لکھنوی تہذیب وثقافت کی ایک مثال جس میں مرزا، میر صاحب سے لکھنؤ کے نوابوں کی ضیافت کا حال بیان کرتے ہیں وہ اس طرح ہے کہ:

مرزا : اول تو صاحب طرح طرح کے دنگل چھیڑیں گے، لڈن میاں، میاں راحت علی کے ساتھ بٹیر لڑائیں گے، پھر مرغ لڑیں گے، اپنا فخر و پہلوان دلی کے مشہور و معروف پہلوان حموان بیگ کے ساتھ زور آزمائی کرے گا، اس کے بعد محفلیں رقص و سرود ہوگی، مے کی گلابیاں چنی ہوئی ہیں، صراحی گردن کشی کر رہی ہے، دماغ پھولوں کی بوباس سے طبلۂ عطار بن گیا ہے۔

میر : کن کو بلایا ہے؟

مرزا : بھائی صاحب کی غزلیں چنو بیگم کے سوا اور کون گا سکتا ہے۔ مثل طاؤس بھلا اور کون رقص کر سکتا ہے۔

میر　　:کون چنو بیگم ؟

مرزا　　:(واپس آکر)واللہ ایک ہی چنو ہے نکھلؤ میں۔ ارے وہی جس پر بھائی صاحب کٹاؤ ہیں۔ چاہ زنخدا اں نے کنویں جھکوائے، ایک درجن گاؤں نثار کر دیئے۔"(121)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس ڈرامے میں اس دور کے لکھنؤ کی تہذیب وثقافت کی ہوبہو تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ نواب مرزا سجاد علی اور میر روشن علی شطرنج کھیل رہے ہیں، شطرنج قدیم دور سے ہندوستانی ثقافت کا حصہ ہے جو خالص ہندوستانی کھیل تھا، یہاں کے راجہ ،نواب اور سپہ سالار جنگوں کے داؤ پیچ کو سیکھنے کے لیے اس کھیل کو کھیلا کرتے تھے لیکن آج یہ کھیل پوری دنیا میں کھیلا جارہا ہے۔ دونوابوں کو مرغ اور بٹیر لڑاتے دکھایا گیا، دراصل مرغ اور بٹیر لڑانا اس دور میں لکھنؤ کے نواب اور اعلیٰ طبقہ کی تہذیب کا ایک حصہ تھا،نواب اورامراءنہ صرف بٹیر اور مرغ کی لڑائی کا کھیل منعقد کرتے تھے بلکہ اس کی ہار وجیت پر ڈھیر ساری اشرفیوں کی شرط بھی لگایا کرتے تھے۔ اس ڈرامے میں واجد علی شاہ کے حکانی بٹیر جس کا ذکر رتن ناتھ سرشار نے بھی "فسانۂ آزاد" میں کیا تھا،اس بٹیر کے اوصاف اور اس کی خوبیوں کو بیان کیا گیاہے۔پہلوانی کرنا اور دنگل اور اکھاڑے منعقد کروانا بھی اس دور میں امیر طبقہ کی تہذیب کا ایک حصہ ہوا کرتا تھا۔ رقص وسرود کی محفلیں منعقد کرنا،شراب اور افیون کی پینگ لگانا، طوائفوں کے کوٹھے پر جانا اور ان طوائفوں سے عشق لڑانا اس دور کے نوابوں کی تہذیب میں شامل تھا۔ اسٹیج پر پاندان کا ہونا اور ڈرامے کے کئی سین میں دونوں نوابوں کا پان کھانا لکھنو کی اپنی وراثتی ثقافت کو دکھاتا ہے۔ لکھنوی پان یہاں کی ثقافت کا ایک اٹوٹ حصہ ہے جس کے بغیر لکھنؤی ثقافت غیر مکمل ہے۔ لکھنؤی تہذیب کی سب بڑی خصوصیت یہاں کی زبان وبیان اور روزمرہ کے محاورے ہیں۔ اس میں حبیب تنویر نے رتن ناتھ سرشار کے فسانۂ آزاد کی زبان وبیان سے مدد لیتے ہوئے بخوبی پیش کیاہے۔ سرمہ مسی، کلابتو اور ڈھاکے کی ململ، انگریزی ریشم اور الماس کا ہار وغیرہ اس دور کے لکھنؤ کے لباس وسامان آرائش کی تہذیب ومعاشرت کی نمائندگی کرتا ہے۔

تہذیب ،تمدن وثقافت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اگر ہم ہندوستان کی تہذیبی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اس کی باقاعدہ ابتداء ہمیں سندھ تہذیب یا ہڑپا تہذیب کی شکل میں دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اس کے اثرات،وسعت اور جغرافیائی حدود کی وجہ سے اسے ہندوستان کی قومی تہذیب نہیں کہا جاسکتا۔ قومی تہذیب کے ابتدائی نقوش ہمیں 1000 ق م میں ویدک تہذیب کے روپ میں دکھائی دیتی ہے،ویدک تہذیب اور ہندوستان کی دیگر قبائلی تہذیبوں

کے میل جول سے ویدک ہندو تہذیب کا آغاز ہوا۔ کچھ ہی عرصے بعد اس تہذیب کے بعض عناصر پر شدید ردو عمل ہوا اور بودھ مذہب نے اس ہندو تہذیب کو مغلوب کر کے ایک نئی قومی تہذیب بنانے کی کوشش کی۔ حبیب تنوؔیر نے شدرک کے مشہور سنسکرت ڈرامے ''مرچھ کٹک ''کا ترجمہ ''مٹی کی گاڑی ''میں ظالم وجابر حکمراں کے خلاف سیاسی بغاوت سے لے کر سنستھانک کے مذہب کی پناہ لینے تک کرداروں کی سیرت اور جدوجہد کے ذریعہ ملک کے اسی سماجی، سیاسی اور ثقافتی پہلو کو بہت خوبصورتی سے افشا کیا ہے۔ اب سے تقریباً دوہزار سال پہلے کے ہندوستان کی تہذیبی وثقافتی صورت حال کیا تھی؟ اس کی ڈرامے میں ہو بہو تصویر پیش کی گئی ہے۔ جیسے بدھ مذہب اپنے عروج پر تھا اور ہندوؤں کی ویدک تہذیب (برہمن تہذیب) زوال پذیر تھی۔ ملک کا حکمراں نااہل تھا اور ملک میں انصاف نام کی کوئی چیز نہیں رہ گئی تھی، کیوں کہ ساری سیاسی طاقتیں راجہ کے احمق سالہ سنستھانک کے ہاتھوں میں تھی، وہ زبردستی منصفوں کے فیصلے بدلوا دیا کرتا تھا جس کی وجہ سے ملک کی غریب عوام سنستھانک کی زیادتیوں سے پریشان تھی۔ ان غریب لوگوں کو سرولک نام کا ایک چور راجہ پالک اور اس کے سالے سنستھانک کے خلاف بغاوت کے لیے منظم کر رہا تھا اور اس کی بغاوت کامیاب بھی ہوتی ہے اور عوام کو راجہ اور اس کے سالے سے نجات مل جاتی ہے۔ اس ڈرامے میں حبیب تنوؔیر نے اس دور کی تہذیب وثقافت کو دکھاتے ہوئے لوگوں کی ازدواجی زندگی کو پیش کیا ہے کہ اس دوران طوائفوں کو بھی اپنے گھر کی بہو کے روپ میں قبول کر لیا جاتا تھا۔ ملک میں غلام بنانے کی روایت عام تھی، مرد اور عورتوں کو محض پیسوں میں خرید کر ان پر جسمانی اور روحانی طرح طرح کی اذیتیں دی جاتی تھیں۔

حبیب تنوؔیر کا ڈراما ''چرنداس چور'' اور ''مٹی کی گاڑی'' ہندوستانی ڈرامے کی تاریخ میں کلاسیکی اور ثقافتی ڈرامے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ دونوں ڈرامے جہاں ان کے ڈراموں میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں وہیں ان دونوں ڈرامے کے پیچھے بہت ساری کہانیاں موجود ہیں۔ ان کہانیوں کا سلسلہ ''چور'' کی ہندوستانی قدیم روایت پر مشتمل شاستروں سے ملتا ہے۔ شاستروں میں ہمارے یہاں ایک ''چور شاستر'' بھی ہے۔ منی رام بھدرِچت کے سنسکرت ڈرامے ''پربُدھ روہنٹرے'' کا مرکزی کردار ایک چور ہے اور اس کی عجیب وغریب زندگی کی عکاسی چور شاستر پر مبنی ہے۔ ''مٹی کی گاڑی'' میں بھی ایک اہم کردار ''شرولک '' ہے جو چور بھی ہے اور عاشق بھی، اس کے ساتھ ساتھ وہ آریک گوپالک کی جماعت کا لیڈر بھی ہے۔ وہ جب چارودت کے گھر میں سیندھ لگانا چاہتا ہے تو پہلے سوچتا ہے کہ سیندھ کیسی ہو، چاند کے جیسی گول، کنول کے پھول کی طرح یا پھر مٹکے جیسی گولائی والی۔ اس کا ماخذ سبھی

چور شاستر سے ہی متعلق ہے۔ آریک اور گوپالک وہ کردار ہیں جن کا ذکر ہزاری پرساد دیویدی کی کتاب ''پنرنوا'' میں ملتا ہے۔ انہوں نے اپنے ناول میں بتایا ہے کہ ان کرداروں کا سلسلہ عہد قدیم کے کلاسیکی سنسکرت ادب میں ملتا ہے۔ ڈراما ''مٹی کی گاڑی'' میں یہ دکھایا گیا ہے کہ شرولک راجہ پالک کے ظلم و ستم کو ختم کر کے اس کی جگہ گوالے آریک کو تخت پر بیٹھاتا ہے۔ ہندؤں کے شاستروں کے حوالے سے ہندوستانی ثقافت کے مطابق چوری بھی ایک آرٹ، ایک فن ہے۔ شرولک بنائی ہوئی سیندھ کو دیکھ کر چارودت کو اپنے گھر کی چوری کا خیال بعد میں آتا ہے، پہلے وہ چور کے فن کو دیکھ کر دنگ رہ جاتا ہے۔ اس کی چابکدستی سے بے پناہ متاثر ہوتا ہے اور اس کے ہنر کی خوب تعریف کرتا ہے۔

حبیب تنوؔیر نے ڈراما ''چرنداس چور'' میں چھتیس گڑھ کی مشہور لوک ناٹیہ شیلی ''ناچا'' کی زبان اور تہذیب ثقافت کو پیش کیا ہے۔ یہ ڈراما راجستھان کے لوک قصے پر مشتمل ہے، اس مذہبی لوک قصے کا اصل بنیاد ستیہ نام دھرمی کی دیہی تہذہب و ثقافت پر مبنی ہے۔ سچائی کی بساط یا ستیہ نام دھرمی کے ماننے والے چھتیس گڑھ کا ایک ہندو قبیلہ ہے جنھیں پنتھی بھی کہا جاتا ہے۔ یہ ڈراما پہلی بار انہی پنتھیوں کے بیچ پیش کیا گیا تھا اور انہوں نے اس کی پیشکش میں عملی طور پر حصہ بھی لیا تھا۔ ستنامیوں کا بنیادی عقیدہ اور اساسی اصول ''ستیہ ہی ایشور ہے، اور ایشور ہی ستیہ ہے'' یہی اصول ان کے روزمرہ کے روایتی گیتوں میں بھی شامل ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اسی ثقافتی گیت پر ڈرامے کا اختتام بھی کیا ہے۔ ڈراما ''چرنداس چور'' کو ستیہ نام مذہب سے جوڑنے کو لے کر حبیب تنوؔیر کا کہنا ہے کہ:

> ''ڈراما کیوں کہ سچ کے بارے میں ہے اور ایک ایسے چور کے بارے میں ہے جو سچ بولنے کا حلف لیتا ہے اور اسے اسٹیج پر چھتیس گڑھی لوک اداکار پیش کرنے جارہے تھے، اس لیے میں نے چھتیس گڑھ میں مشہور ستیہ نام مذہب کی روایت کو اس ڈرامے کی کہانی سے جوڑ دیا۔''(122)

''چور شاستر'' اور منی رام بھدورچت کے ناٹک ''پربُدھ روہنٹرے'' کی طرح ڈراما ''چرنداس چور'' مرکزی کردار چرنداس بھی ایک چور ہے جو چوری بھی کرتا ہے اور سچ بھی بولتا ہے۔ ایک طرف اس کردار کی روایت ''چور شاستر'' سے ملتی ہے دوسری طرف ستنامیوں کے پوجیہ گروگھاسی داس سے بھی ملتی ہے۔ پنتھیوں کا عقیدہ ہے کہ پنیتھ قیام سے پہلے گروگھاسی داس[88] خود بھی ایک ڈاکو تھے اور سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ انہوں نے جب اپنے شودر طبقہ کے لوگوں کے ساتھ ستیہ نامی مذہب کو اپنایا تو سماج کے پنڈتوں نے ہندو مذہب میں شمولیت اور برائی شدھی کے لیے انھیں جنیو[89] پہننے کا حکم دیا۔ ان تمام باتوں کے باوجود ان کا مقام آج بھی گاؤں کے باہر ہے، ان

کا کنواں اور ان کا حقہ پانی آج بھی سماج سے الگ ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار چرنداس بھی گرو کے کہنے پر سچ بولنے کا عہد کرتا ہے اور آخری دم تک اپنے وعدے کو نبھاتا ہے حتیٰ کی سماج کے اعلٰی طبقہ کے لوگوں کے ذریعہ اسے موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے لیکن وہ سچائی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتا ہے۔ ڈرامے کے آخر میں سبھی لوگ ایک قطار میں پھول لیے ہوئے اس کے قریب آتے ہیں اور جس جگہ چرنداس کی موت ہوئی تھی وہاں ایک سمادھی[90] نما بنا کر پنتھی اس پر پھول ڈال کر ناریل چڑھاتے ہیں اور سفید جھنڈا لگا کر آخر میں سچائی سے متعلق ایک گیت کورس کے انداز میں پیش کرتے ہیں۔ جو درج ذیل ہے:

ایک چور نے رنگ جمایا، سچ بول کے!
سنسار میں نام کمایا، سچ بول کے!
چوری ہی اس کا نصیب تھا۔
پیسے والا تھا غریب تھا
بس اس کا یہ قصہ عجیب تھا، سچ بول کے۔۔۔(123)

درج ذیل گیت سے یہ بات واضح ہے کہ ڈرامے کے شروع سے آخر تک ستیہ نامی سماج کے اصول "ستیہ ہی ایشور ہے" کو مشہور کیا گیا ہے۔ یہ بھی ڈرامے کا ایک سماج کی ثقافت سے عملی طور پر جڑنے کی ایک اہم وجہ تھی۔ ڈرامے کے اختتام پر چرنداس کی سمادھی پر ناریل توڑنا، سفید پنتھی جھنڈے لگانا، پھول ڈالنا اور ستنامیوں کا مشہور ثقافتی و مذہبی گیت گانا اس ڈرامے کو چھتیس گڑھ کی مشہور مذہبی و ثقافتی تقریب سے جوڑتا ہے جو ستنامی مذہب کے ماننے والے اپنے گرو گھاسی داس کی یوم پیدائش کی تقریب کے موقع پر عقیدت کے طور پر کرتے ہیں۔ ستنامیوں کے اس مقدس موقع پر بھی ان کے عظیم سنت گرو گھاسی داس کی پوجا اور عبادت کرنا یا سفید جھنڈا لگایا جاتا ہے اور عورتیں سفید لباس پہن کر ایک مخصوص پکوان، پھول اور ناریل کا بھوگ چڑھاتی ہیں اور پنتھی مذہبی گیت گاتے ہوئے رقص بھی کرتی ہیں۔

حبیب تنویر کا ڈراما "گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد" ایک لوک روایتی قصے پر مشتمل ہے اس ڈرامے میں چھتیس گڑھی تہذیب و ثقافت کے ساتھ ساتھ وہاں کے قبائلیوں کا مخصوص مزاج، بول چال، قبائلی روایت، احساس و جذبات اور رسم رواج کو خصوصی اہمیت دی گئی ہے۔ اس ڈرامے میں چھتیس گڑھی مذہبی تہوار چھیر چھیرا[91] کو ناچا تکنیک کے ساتھ بہاؤ لوک گیت[92]، دیوار اور دیونین کے حسین امتزاج کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ "شرد

پورنیما"یعنی شرد کے موسم کے پورے چاند کا ہندو مذہبی تہوار جسے چھتیس گڑھ میں چھیر چھیرا کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ دراصل ہندوستان خصوصاً شمال اور وسط کے ہندو مذہب میں شرد پورنیما کو مذہبی ثقافتی حیثیت حاصل ہے۔ ہندو جنتری کے مطابق اس دن آسمان پر چاند پورا نکلتا ہے اور اگر نجومیوں کی مانیں تو پورے سال میں صرف اسی دن چاند سولہ سیاروں کا چکر پورا کرتا ہے۔ گویا اس دن اگر کوئی عورت برت رکھتی ہے تو اس کی ساری مرادیں پوری ہوتی ہیں اور اس کو پسند کا شوہر ملتا ہے، اسی لیے اس ورت کو مدری یا مرادی ورت بھی کہتے ہیں۔ اسی دن کو شری کرشن نے مہا راس کی تخلیق کی تھی اس لیے ہندوؤں کا یہ عقیدہ ہے کہ اس رات چاند اپنی روشنی ست امرت جھڑکتا ہے، تبھی اس دن کو شمالی ہند میں کھیر بنا کر چاندنی میں رکھنے کا رواج ہے۔ چھیر چھیرا کے اس تہوار کو چھتیس گڑھ میں عقیدے کے طور پر میلے کی شکل میں منایا جاتا ہے۔ اس ڈرامے کے مرکزی کردار جھنگلو اور مالتی کی محبت اسی تہوار میں ملنے سے پروان چڑھتی ہے، لیکن مالتی کا باپ پیسے کی لالچ میں اس کی شادی قریبی گاؤں کے ایک زمیندار سے کر دیتا ہے۔ بعد میں جھنگلو اپنے دوست کی مدد سے گورا گوری کے تہوار پر دیوار یعنی فقیر کا حلیہ بنا کر مالتی کو اس کی سسرال سے بھگا لے جاتا ہے اور آخر میں محبت کی جیت ہو جاتی ہے۔ گورا گوری بھی چھتیس گڑھی قبائلیوں کے ذریعہ منایا جانے والا ایک ہندو تہوار ہے، جس میں ہندوؤں کے بھگوان شیو اور پاروتی کی شادی کو دکھایا گیا ہے۔ جسے چھتیس گڑھ میں مذہبی تہوار کی حیثیت حاصل ہے۔ اس صوبہ کے مرکزی حصہ میں سبھی طبقہ کے لوگ اسے دھوم دھام سے مناتے ہیں۔ چھتیس گڑھ میں ایک روایت ہے کہ جب کوئی لڑکی شرد پورنیما کو خود پسند لڑکا چننے لیے یہ ورت رکھتی ہے اور جب اسے من چاہا شوہر مل جاتا ہے تو اس کو اپنے شوہر کے ساتھ اس گورا گوری کی پوجا کرنی ہوتی ہے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے کو اسی مذہبی ثقافتی قصے سے جوڑا ہے۔

"سون ساگر" چھتیس گڑھ کی ثقافت پر مشتمل لورک اور چندا کی محبت کی روایتی کہانی پر مبنی ہے۔ ہندوستانی فوک لٹریچر میں لورک چندا کو بہت اہم مقام حاصل ہے۔ رقص اور موسیقی کی تکنیک میں پیش کی گئی اس ڈرامائی پیشکش میں اترپردیش، بہار اور چھتیس گڑھ کی دیہی ثقافت کو پیش کیا گیا ہے۔ حبیب تنویر نے ڈرامے کا یہ قصہ ہندوستان کے فوک لٹریچر سے اخذ کیا ہے۔ ادبی شکل میں لورک چندا کے اس قصے کو سب سے پہلے ملّا داؤد نے چودھویں صدی عیسوی میں اپنی کتاب "چندائن" میں پیش کیا تھا۔ "لورک چندا" کا مرکزی کردار لورک کا تعلق ہندو مذہب کی اہیر ذات سے ہے جسے ان کے سماج میں متبرک کردار کی حیثیت حاصل ہے۔ تہذیبی اور ثقافتی نظریے

سے لورک اور چندا کے قصے کو ہندوستان کے کسان طبقہ کا مہاکاویہ یا قومی رزمیہ نظم کہا جاتا ہے۔ اس کا ایک دوسرا نام لوریکاین ہے، بھوجپوری اور چھتیس گڑھی زبان کی ایک پالیسی کتھا ہے، اسے اہیر ذات میں رامائن کا درجہ حاصل ہے۔

ہندوستانی سماج کی ایک بڑی خصوصیت یہاں کی گنگا جمنی تہذیب ہے جو سماج کی مشترکہ تہذیب و ثقافت کے ذریعہ سے سبھی مذاہب میں تال میل بیٹھائے رکھتی ہے اس لیے اس ملک کو کثرت میں وحدت کا ملک کہا جاتا ہے۔ حبیب تنویر بھی اپنے ڈراموں میں ہمیشہ اسی مشترکہ تہذیب کی حمایت کرتے دکھائی دیتے ہیں اور مذہب کی فرقہ پسند تنظیموں کے خلاف اپنے تخلیقی شعور کو ڈرامے کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ وہ انتہاپسندوں، مذہبی رہنماؤں، سیاسی اور سامراجی طاقتوں کے ذریعہ ہندوستان کی اس مشترکہ تہذیب و ثقافت کو مسخ کرنے کے خلاف "ایک عورت ہپشیا بھی تھی"، "پونگا پنڈت یا جمعدارن"، "جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں" اور "چرنداس چور" وغیرہ جیسے ڈراموں میں آواز اٹھاتے ہیں۔ ڈراما "جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں" میں حبیب تنویر نے لکھنؤ اور لاہور کے دو الگ الگ کلچر کے لوگوں کو جہاں ایک گھر میں رکھ کر ناظرین سے اس بات پر غور و فکر کرانے کی کوشش کرائی ہے کہ جب دو الگ الگ مذہب اور تہذیب و ثقافت رکھنے والے خاندان ایک ساتھ ایک ہی گھر میں رہ سکتے ہیں تو ایک ہی ملک میں کیوں نہیں رہ سکتے ہیں۔ ڈرامے کے آخر میں مائی کی ارتھی میں مولوی صاحب اور دوسرے مسلمانوں کو شامل کر اور مولوی صاحب کا جنازہ اور مائی کی ارتھی ایک ساتھ دکھا کر ملک میں مشترکہ تہذیب و ثقافت کی روایت کو ترقی کی راہ پر گامزن کرنے کی کوشش کی ہے۔ ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" کی بنیاد مڈ سمر نائٹ کے انگریزوں کے کلچر پر ہے۔ اس ڈرامے میں شہری اور دیہاتی تہذیب کے فرق کو دکھاتے ہوئے چھتیس گڑھی لوگوں کے لباس، آرائش و زیبائش کے ساز و سامان اور ان کی زبان و بیان کی تہذیب اور چھتیس گڑھ کا مشہور ثقافتی گیت بانس کے گیت کو بھی پیش کیا گیا ہے۔

ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کی حمایت میں حبیب تنویر نے ایودھیا کے راجا رام کی دور حکومت کی کھل کر تعریف کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ رام کی دور حکومت سے اچھا دور نہ تو کبھی ہندوستان میں تھا اور نہ ہی ہوگا۔ ڈرامائی مجموعہ "پنچ رنگ" کے ڈراما "پرمپرا" کے کردار "نٹی" کے حوالے سے وہ اس سچائی کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"ساری دنیا کو یہ معلوم ہے کہ رام کی حکومت کا زمانہ ہندوستان کی کیسی شاندار حکومت کا زمانہ تھا۔(124)

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں ہمیشہ مشترکہ تہذیب کی حمایت کی ہے، وہ ہمیشہ یہ مانتے تھے کہ ہندو اور مسلم دو الگ الگ مذاہب ضرور ہیں لیکن دونوں ہی ہندوستان کے ہیں۔ ان دونوں کا مذہب بھلے ہی الگ الگ ہے لیکن دونوں کے ہندوستانی ہونے میں کوئی شک نہیں ہے۔ اس کی تصدیق وہ اپنے مختصر ڈراما ''پرمپرا'' کے کرداروں کے حوالے سے کرتے ہیں۔ اس ڈرامے کے کردار نٹی سے جب سوتر دھار پوچھتا ہے کہ:

سوتر دھار :ہندو، مسلمان دونوں کے زمانے کو تم ایک زمانہ مانتی ہو؟

سوتر دھار کے اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ڈرامے کی کردار نٹی فوری طور پر کہتی ہے کہ:

نٹی :بالکل میں ہندو اور مسلمان کو الگ الگ مانتی ہی نہیں، میں تو یہ مانتی ہوں کہ ایک وہ زمانہ تھا کہ جب بادشاہت چلتی تھی اور ایک یہ زمانہ ہے کہ جب بادشاہ وادشاہ سب ختم ہو گئے۔''(125)

ڈراما ''ہرماں کی امر کہانی'' کے ذریعہ حبیب تنویر نے چھتیس گڑھ کی دیہی ثقافت کو اجاگر کیا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ قبائلیوں کی دیہی زندگی اور رسم ورواج میں ان کی ثقافت قیام کرتی ہے۔ لیکن آزادی کے بعد لوگوں کو مہذب بنانے کا رجحان بڑھا تو ترقی کے اس عمل نے نقل مکانی کو بڑے پیمانے پر بڑھاوا دیا جس سے ترقی کی اس دوڑ میں قبائلیوں کی اپنی بہت سی تہذیب اور ثقافت چھوٹ گئی۔ اس ڈرامے میں جنگلوں میں رہنے والے آدیباسیوں اور ان کے راجہ ہرمادیو کے لباس اور سامان آرائش کی تہذیب کو دکھایا گیا ہے، جیسے مہاراج ہرمادیو کا لباس لال رنگ کی دھوتی گیروے رنگ کے کرتے پر ریشمی سال اور ماتھے پر ٹیکا اور عورتوں کے لباس میں ساڑی اور سامان آرائش میں گلے میں پہننے کے لیے روپیہ مالا، پیروں میں پہننے کے لیے پیجن، پیر انگلیوں میں بچھیا، کان میں جھمکا اور بالوں میں پھولوں کا گجرا وغیرہ چھتیس گڑھی تہذیب کو دکھایا گیا ہے، ساتھ ہی قبائلیوں کے ثقافتی رقص و موسیقی کو اس ڈرامے میں پیش کیا گیا ہے۔ ڈراما ''سڑک'' بھی قبائلیوں کی تہذیب وتمدن اور ثقافت کے تحفظ کے لیے لکھا گیا ایک عمدہ ڈراما ہے۔ اس ڈرامے میں یہ دکھایا گیا ہے کہ آج ہندوستان کے زیادہ تر حصوں میں جنگلوں کو کاٹ کر سڑک اور کھیت بنانے کی جو تحریک چل رہی ہے، قبائلی سماج جسے ان کے ماحول سے معزول کیا جارہا ہے، ماڈرنیزم کی اسی تحریک کا نتیجہ ہے جسے آزادی کے بعد سے سرکار کے ذریعہ لگاتار اپنایا جارہا ہے۔ ماڈرنائیزیشن وسیع پیمانے پر عوام کی ترقی اور ان کے حق کی طرف جس طرح ہونا چاہیئے وہ ویسا نہیں ہے۔ آج ترقی کے جس جدید ایجنڈے کا اطلاق کیا جارہا ہے تیزی کے ساتھ صنعت کے فروغ، وسائل کے لامحدود اور بے جا استعمال، مناظرِ قدرت کے ضبط وغیرہ پر زور ہے

لیکن اس سے عوام کا ایک بڑا حصہ حاشیے پر پہنچ رہا ہے۔ ڈراما ''سڑک'' کا قبائلی کردار بتاتا ہے کہ سڑک کے آنے سے ان کے جنگلی جانور، پیڑ، پھل اور پھول وغیرہ ختم ہوتے جا رہے ہیں۔ اس جدید ترقی سے صرف عام زندگی ہی نہیں ان کی تہذیب وثقافت متاثر ہو رہی ہے۔ آدی باسی لباس اور آرائش کے ساز و سامان جو ان قبائلیوں کی تہذیبی قدروں کا ایک اہم حصہ ہیں وہ ماڈرنائیزیشن کی وجہ سے دھیرے دھیرے ختم ہوتے جا رہے ہیں۔ ان کے اپنی رسم و رواج اور تہوار یہاں تک کہ رہن سہن بھی جو ان کی تہذیب وثقافت ہے وہ بھی اس جدیدیت کی وجہ سے متاثر ہو رہی ہے، ان قبائلیوں کی اپنی چھتیس گڑھی زبان کی پہچان، رقص اور موسیقی وغیرہ پر بھی اس کی وجہ سے برا اثر پڑا ہے۔ اس ڈرامے کے ذریعہ حبیب تنویر یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جدیدیت عدم مشابہت کی حوصلہ افزائی نہیں کرتی بلکہ وہ موافقت کو تحریک دیتی ہے اور اسی سانچے میں سب کو ڈھالنا چاہتی ہے جو کسی بھی صورت حال میں درست نہیں ہے، کیوں کہ اس کی وجہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب وثقافت جو اس ملک کی سب سے بڑی خصوصیت ہے وہ بری طرح سے متاثر ہو رہی ہے۔

ڈرامے کے تجزیاتی مطالعے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حبیب نے اپنے ڈراموں میں نہ صرف ہندوستان کی قدیم تہذیب وثقافت کو بخوبی پیش کیا ہے بلکہ انہوں نے اس کے ذریعہ سے چھتیس گڑھی دیہی قبائلی تہذیب وثقافت کو دوبارہ زندہ کیا اور ہندوستانی تہذیب وثقافت کو صرف اپنے ملک ہی میں نہیں بلکہ بیرون ممالک میں بھی ایک خاص پہچان دلائی۔ وہ ملک کے پہلے ایسے ڈرامانگار تھے جنھوں نے چھتیس گڑھی دیہی روایتی ثقافتی قصے کو لے کر جاہل قبائلی اداکاروں کے ساتھ انہی کی اپنی زبان میں کام کیا تھا۔

اصلاحی موضوعات

معاشرے کی اصلاح کے لیے ادب میں اصلاحی پہلو لازمی حیثیت رکھتا ہے کیوں کہ معاشرے کی اصلاح و تعمیر میں قوموں کی فلاح، ترقی اور کامیابی کی راہ چھپی ہوتی ہے۔ دنیا کے سبھی مذاہب نظام حیات کی درستگی کے لیے دل اور نیت کی درستگی پر زور دیتے ہیں، چاہے معاشی نظام ہو یا سیاسی نظام یا نظام معاشرت اس ڈگر پر چل نکلتا ہے جہاں فلاح و اصلاح لازم و ملزوم بن جاتے ہیں۔ معاشرے کی اصلاح کے لیے انسان کا سنجیدہ ہونا ضروری ہے کیوں کہ غیر سنجیدگی نہ صرف انسان کی نفس میں کھردراپن پیدا کرتی ہے بلکہ اس کا اثر تمام شعبہ جات پر پڑتا ہے جو انسان کے ساتھ منسلک ہوتے ہیں۔ نفس کی تربیت ہی انسان کی فلاح کا راستہ ہے یہی انسان کو صراط مستقیم پر چلاتی ہے اور انسان کے اندرونی ہیجان کو متحرک کرتی ہے۔ ڈراما" دیکھ رہے ہیں نین "میں حبیب تنوؔیر نے اس کے مرکزی کردار وراٹ کے اندرونی ہیجان اور نفسیاتی کش مکش کو پیش کرکے قارئین یا ناظرین کو یہ تعلیم دی ہے کہ اگر واقعی انسان سماج یا معاشرے کی اصلاح چاہتا ہے تو اسے پہلے وراٹ کی طرح خود کا محاسبہ کرنا چاہیئے کہ جو کچھ وہ کر رہا ہے کیا وہ اخلاقی طور پر اور معاشرے کی بقاء کے لیے درست ہے؟ کیا اس سے سماج اور معاشرے کی فلاح و اصلاح ممکن ہو سکتی ہے۔ دوسری اصلاح یہ کہ انسان کو خود فراموش نہیں ہونا چاہیئے، انسان اگر وراٹ کے بیٹے اکشے اور بھگوتی کی طرح خود فراموشی کا شکار ہوا تو معاشرے کی بقاء ممکن نہیں ہو سکتی ہے۔ انسان کا اپنی ذات کی طرف رجوع اور خود شناسی میں ہی اس کی اور معاشرے کی بقاء ہے۔ انسان خود کو اس قیمت پر بیش قیمت بنا سکتا ہے کہ وہ اپنی ذات اور شناخت کی طرف رجوع کرے۔ انسان کا مرکز خود شناسی ہے، وہیں سے ہدایت کے چشمے پھوٹتے ہیں، انسان نفس کی تربیت کرکے خود شناسی کو تکمیل یافتہ شکل دے سکتا ہے، یہی خود شناسی معاشرے کی اصلاح کا سبب بنتی ہے۔ اس ڈرامے کے دوسرے منظر میں ملک کے تئیں لوگوں کی ذمہ داریاں اور ان کے فرائض کا ایک اصلاحی پہلو یہ پیش کیا گیا ہے کہ انسان کو اپنے فرض اور ذمہ داریوں کا تابع ہونا چاہیئے، ملک یا سماج میں اگر کوئی مصیبت آپڑتی ہے تو انسانیت کا تقاضہ اور ذمہ داری یہ ہے کہ ایسی صورت حال میں ملک کے حاکموں کا ساتھ دیں اور ملک پر آنے والی مصیبت کا ڈٹ کر سامنا کریں۔ دوسرا اصلاحی پہلو حبیب تنوؔیر نے یہ پیش کیا ہے کہ جنگ یا لڑائی کسی بھی مسئلہ کا حل بالکل نہیں ہے

کیوں کہ اس سے جان و مال دونوں کے نقصان کے سوائے اور کوئی فائدہ نہیں ہوتا ہے۔ ڈراما ''دیکھ رہے ہیں نین'' کے تیسرے منظر کا ایک اصلاحی پہلو درج ذیل ہے:

وراٹ :مہاراج میں یہ جان گیا ہوں کہ تلوار ستّا کی نشانی ہے اور ستّا ستّیہ کی دشمن ہے!

وجے دیو :کیا کہا؟

وراٹ :مہاراج، میں اپرادھی ہوں۔ میں دوبارہ تلوار کو ہاتھ نہیں لگانا چاہتا۔

وجے دیو تلوار نہ سہی، تم بغیر تلوار کے نایک کی پدوی گرہن کرو تاکہ میں دیش کی شُرکشا سے نِشچِنت ہو جاؤں! کسی اور میں یہ سوجھ بوجھ کہاں؟

وراٹ :میں سمجھ گیا ہوں کہ جو بھی ہتیا کے کام میں بھاگ لے گا وہ سویم بھی ہتیارہ ہے۔(126)

اس اقتباس میں وراٹ کے مکالموں سے ناظرین کے لیے یہ اصلاحی پہلو پیش کیا گیا کہ تلوار یعنی ظلم اور زیادتی ایسی حکومت کی نشانی ہوتی ہے جو ہمیشہ سچ کی دشمن ہوا کرتی ہے، بہترین حاکم ہمیشہ وہ ہوتا ہے جو سچ کا ساتھ دے اور ظلم و زیادتی کے خلاف ہو۔ دوسرا اصلاحی پہلو یہ ہے کہ صرف قتل و غارت اور دوسرے برے کاموں میں ملوث رہنے والا انسان ہی برا نہیں ہوتا ہے بلکہ کسی بھی برائی کو کرنے میں جو بھی انسان برے لوگوں کا ساتھ دیتا ہے وہ بھی اتنا ہی برا اور سزا کا حق دار ہوتا ہے جتنا کہ برائی کرنے والا۔ ڈرامے میں وراٹ کے ہاتھوں ایک جنگ میں بھائی کا قتل ہو جانے پر اس کو اپنے کیے پر افسوس کرنا اور گناہ کا پراسچت کرنے کے لیے لاش جلانے والا چنڈال بنکر لوگوں کی خدمت کرنا، اس سے ناظرین اور قاری کو یہ تعلیم دی گئی ہے کہ غلطیوں پر ندامت کے آنسو بہانا اور ان سے توبہ کر لینا اور اس غلطی کو دوبارہ جان بوجھ کر نہ کرنا ہی گناہوں کا کفارہ ہے اور یہی کفارہ احساسِ گناہ سے نجات پانے کا واحد ذریعہ ہے۔ ڈرامے میں یہ دکھایا گیا ہے کہ وراٹ کے بیٹوں کی طرح انسان کو بے ضمیر نہیں ہونا چاہئے کہ غریبوں اور بے بسوں پر ظلم اور زیادتی کرے اور انھیں غلام بنا کر رکھے بلکہ وراٹ کی طرح اس کا ضمیر زندہ ہو کیوں کہ انسان کا ضمیر ہی اسے برے کاموں سے روکتا ہے اور راہِ حق پر چلنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اگر انسان کے اندر انسانیت ہے اس کا ضمیر زندہ ہے تو وہ انسان کہلانے کے لائق ہے ورنہ اس میں اور جانور میں کوئی فرق نہیں رہ جائے گا اور جہاں تک لوگوں کو غلام بنانے کی بات ہے تو نہایت ہی غلط اور عقل سے عاری فعل ہے جس کی کوئی بھی مذہب اس کی اجازت نہیں دیتا ہے کیوں کہ خدا نے سب کو برابر پیدا کیا ہے۔ ڈراما ''چرنداس چور'' میں پنتھیوں کے جس مذہبی گیت سے

ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے اور چرنداس کا وہ عہد یا حلف جو وہ گرو سے کرتا ہے، جس کے ذریعہ سے حبیب تنویر نے لوگوں کی اصلاح کی ہے۔ وہ گیت اور عہد درج ذیل ہے:

اے صداقت۔۔۔اے صداقت۔۔۔اے صداقت۔۔۔۔۔۔

صداقت یعنی سچائی کی تعریف کرو اس سے بہتر کوئی چیز نہیں، گرو کی تعریف کرو اس سے بڑا کوئی نہیں، وہ کم تعداد میں گرو ہیں جو لوگوں کی رہنمائی کرتے ہیں۔۔۔۔

1۔ کبھی جھوٹ نہیں بولوں گا۔

2۔ کبھی سونے کی تھال میں نہیں کھاؤں گا۔

3۔ کبھی ہاتھی پر بیٹھ کر جلوس کی صدارت نہیں کروں گا۔

4۔ کبھی کسی رانی سے شادی نہیں کروں گا۔

5۔ کبھی بھی کسی ملک کا راجا نہیں بنوں گا۔(127)

ڈرامے کے درج بالا گیت میں سچائی کی تعریف کرنے یعنی انسان کو سچائی کی راہ پر چلنے کی بات کہی ہے اور گرو یعنی استاد کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے کہ ایسے گرو بہت ہی کم ملیں گے جو بغیر کسی لالچ کے لوگوں کی رہنمائی کرتے ہیں اور انھیں سچائی کے راستے پر چلنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اس ڈرامے میں ایک چور کی سچائی کے حلف لینے سے ناظرین اور قارئین کی اصلاحی باتیں کرتے ہوئے برائیوں کو چھوڑ دینے کی بات کہی گئی ہے۔ ڈراما نگار حبیب تنویر نے سب سے پہلے جھوٹ بولنے کی ممانیت استاد یعنی گرو کے ذریعہ نافذ کی ہے۔ کیوں کہ جھوٹ ہی تمام برائیوں کی جڑ ہے اگر انسان جھوٹ بولنا چھوڑ دے تو اس سے ہونے والی برائیاں خود بخود ختم ہو جائیں گی۔ چرنداس چور کے حلف سے حبیب تنویر نے ناظرین کی یہ اصلاح کی ہے کہ زر، زن اور زمین انسان کے لیے تحریک حاصل کرنے کا ایک بہترین ذریعہ ہیں، اگر انسان جھوٹ نہ بولے اور اپنی عملی زندگی سے ان کے حصول کی خواہش کو خارج کر دے تو وہ بلا شبہ وہ ایک اچھا انسان بن سکتا ہے۔ کیوں کہ زیادہ سے زیادہ دولت، شہرت اور ناموری کمانے کی خواہش ہی انسان کو غلط راستے پر لے جاتی ہے۔ کارل مارکس نے کہا تھا کہ انسان ایک معاشی حیوان ہے۔ آج دنیا کا تقریباً ہر شخص یہی سمجھتا ہے کہ زیادہ سے زیادہ اطمنان اور سکون حاصل کر لینا ہی زندگی کا مقصد ہے۔ یہ اطمینان اور سکون اسی وقت ملے گا جب ان کے پاس ان کو حاصل کرنے کے ذرائع ہوں گے ان ذرائع کو صرف دولت کے ذریعہ حاصل کیا جا سکتا

ہے، لہٰذا ہر شخص کا بنیادی مسئلہ زیادہ سے زیادہ پیسہ کمانا ہے اور انسان کو اگر یہ نہیں ملتا ہے تو وہ غلط راستے اختیار کرتا ہے اور برائی میں ملوث ہو جاتا ہے یہاں تک کہ ان برائیوں کے کرنے میں اپنے اخلاق کی بھی دھجیاں اڑا دیتا ہے۔ اس ڈرامے کے مرکزی کردار چرنداس کا اپنے گرو سے کیے گئے وعدوں پر ہمیشہ قائم رہنا یہاں تک کہ سچائی کے راستے پر چلتے ہوئے اپنی جان بھی دے کر سچ کا دامن اپنے ہاتھوں سے نہ چھوٹنے دینا ناظرین اور قارئین کو یہ تعلیم دیتا ہے کہ کسی بھی صورت حال میں سچ کا دامن نہیں چھوڑنا چاہیئے کیوں کہ دنیا ہمیشہ سچ یا حق کے راستے پر چلنے والوں کا نام یاد رکھتی ہے اور انہیں مہاتما کا درجہ دیتی ہے جیسا کہ چرنداس کو اس کے مرنے کے بعد لوگوں نے مہاتما کا درجہ دیا تھا۔ لیکن کبھی بھی لوگ ایسے شخص کا نام یاد نہیں رکھتے ہیں جو جھوٹ بولے یا اس کے راستے پر چلے، وہ شخص چاہے مذہبی گرو ہو یا ملک کا حکمراں ہی کیوں نہ ہو۔ ڈراما ”آگرہ بازار“ میں وقت کے ساتھ اپنے آپ کو بدلنے کے اصلاحی پہلو کا ایک اقتباس درج ذیل ہے:

کتب فروش : کفر والحاد کا دور ہے۔ اس دور کو بدل دینے کے لئے بخدا کسی مجاہد کی ضرورت ہے۔ فی زمانہ درد مند تو شاید بہت ہیں، مگر مجاہد کوئی نہیں۔

ہمجولی : زمانے کو ضرورت دراصل مجاہد کی نہیں، مولانا، بلکہ انسان کی ہے۔ انسان کہیں نظر ہی نہیں آتا۔

شاعر : (کھڑے ہو کر) تو کیا ہم لوگ جانور ہیں؟ (سب ہنس دیتے ہیں، شاعر بیٹھ جاتا ہے)۔

ہمجولی : درس و تدریس کا نیا سلسلہ جو شروع ہو رہا ہے، میرا یقین ہے کہ انسان بھی یہیں سے پیدا ہوں گے، ویسے بھی سارے ملک میں لوٹ مار مچی ہوئی ہے جسے دیکھو اپنی بے روزگاری کا رونا روتا ہے۔ ان نئے کالجوں سے کم از کم یہ تو ہو گا کہ کچھ لوگوں کے لیے روزی کا حیلہ نکل آئے گا۔ (128)

اس اقتباس سے یہ اصلاحی پہلو واضح ہوتا ہے کہ زندگی نہ صرف ایک رواں دواں اور بدلنے والی شے ہے بلکہ انسان اپنے ارادے اور عمل سے اسے جیسا چاہے بنا سکتا ہے۔ اسی لیے خود انسان اسے نہ صرف رواں دواں اور ارتقاء کی طرف بھی بڑھتے دیکھنا چاہتا ہے، کیوں کہ انسان اپنی زندگی کے سفر میں مسلسل بدلتا رہتا ہے، وہ اپنی ضرورتوں کے مطابق سامان فراہم کرتا ہے اس لیے یہ ضروری نہیں کہ اپنے ذہنی ارتقاء کی ایک منزل پر جو شے اسے پسند آئی ہو وہ ہمیشہ اسے پسند آتی رہے یا اس کی ضرورتیں پوری کرتی رہے۔ اس لیے تبدیلی کی ضرورت کبھی بھی آسکتی ہے، تبدیلی ہی کا نام زندگی ہے، اس لیے انسانوں کو تبدیلی کو قبول کرنے کے لیے ہمیشہ اپنے ذہنوں کے

دروازے کھلے رکھنا چاہیئے۔ انسان کی ناک میں نکیل ڈال کر وقت کے بہاؤ کو روکنے کی کوشش کبھی بھی سود مند ثابت نہیں ہوتی، وقت کبھی نہیں ٹھہرتا، انسان کچھ وقت کے لیے ایک ٹھہرے ہوئے پانی کی طرح رک جاتا ہے۔ جو زندگی کے ارتقاء کے لیے کسی بھی طرح سود مند نہیں ہوتا ہے بلکہ زندگی کا یہ ٹھہراؤ سماج کو زوال کی طرف لے جاتا ہے اور پھر وہ ٹھہرے ہوئے پانی کی طرح سارے سماج کو متعفن کر دیتا ہے۔ ایک زوال یافتہ سماج میں انسان کا اولین فریضہ خود کو کسی نہ کسی طرح سے زندہ رکھنا اور ملک کی خراب صورتِ حال سے جدوجہد کرتے ہوئے ان حالات کا ڈٹ کر مقابلہ کرنا جیسا کہ ککڑی والا، تربوز والا، لڈو والا، مداری، پتنگ والا اور دوسرے پھیری والے کرتے ہیں یہی عقل مندی ہے، نہ کہ وہ شاعر، کتب فروش اور تذکرہ نویس کی طرح پرانی اقدار کا دامن مضبوطی سے تھام کر ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھا رہے اور یہ سوچے کہ کوئی مرد مجاہد آئے گا اور وقت کے دھارے کو موڑ کر حالات سدھار دے گا۔

بچوں کی اصلاح کے مقصد سے حبیب تنویر نے کئی ڈرامے لکھے جن کا مقصد ان کو تفریح فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ ان میں قوت متخیلہ کو متحرک کرنا جس سے وہ اپنے تخیل کے ذریعے نئی ایجادات کریں، کو پیدا کرنے کا جذبہ اور ان کے حوصلے کو پروان چڑھانا تھا تاکہ ان میں تاریخی، جغرافیائی اور سائنسی معلومات کی صلاحیت اور علم میں اضافہ ہوسکے۔ صرف یہی نہیں بلکہ وہ اپنے تہذیبی، ثقافتی اور تاریخی ورثے کو سمجھ سکیں اور ان کے اخلاقی اوصاف کی نشوونما اچھے سے ہو سکے۔ ڈراما "آگ کی گیند" بچوں کی جغرافیائی معلومات میں اضافہ کرنے کے لیے حبیب تنویر نے ان کی تعلیمی اصلاح کی ہے۔ اس ڈرامے کا ایک اقتباس اس طرح ہے:

ب :سورج ہے کیا چیز؟۔۔۔۔

ج :سورج بھی ایک ستارہ ہے۔۔۔۔

ج :ہماری زمین ستارہ نہیں سیارہ ہے۔

الف :ستارے اور سیارے میں کیا فرق ہوتا ہے؟

ب :ستارے میں نقطے اوپر ہوتے ہیں اور سیارے میں نیچے بس۔

ج :سیارہ گرم نہیں ہوتا ستارہ گرم ہوتا ہے۔ سیارہ ستارے کی روشنی سے تو آئینے کی طرح چمک سکتا ہے مگر جس طرح آئینہ خود اپنی روشنی سے نہیں چمکتا سیارہ بھی نہیں چمک سکتا اور ستارہ اتنا گرم ہوتا ہے کہ خود روشنی پیدا کر سکتا ہے۔ سیارے سورج کے ارد گرد چکر لگاتے ہیں ستارے نہیں لگاتے۔(129)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ڈراما بچوں کی نفسیات، پسند اور ان کے معیار کو ذہن میں ملحوظ رکھ کر لکھا گیا ہے جو بچوں کی جغرافیائی معلومات کی اصلاح اور ان کے علم میں اضافہ کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ سورج اور زمین کیا ہے؟ کون کس کے اطراف چکر لگاتا ہے؟ کون گرم ہوتا ہے اور کون ٹھنڈا ہوتا ہے؟ کون چمک کر روشنی پیدا کر سکتا ہے اور کون نہیں؟ وغیرہ جیسی اہم اور بنیادی جغرافیائی معلومات فراہم کرتا ہے۔ یہ وہ درس ہے جو جغرافیائی علوم کا بنیادی پیکر ہے جس کے بغیر اس کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا ہے۔ حبیب تنویؔر کا ڈراما" پرمپرا" ہندوستان کے اہم تاریخی واقعات اور کرداروں سے واقف کرانے والا ایک اصلاحی ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کے اصلاحی پہلو کی ایک چھوٹی سی مثال اس طرح ہے۔:

سوتر دھار :بھارت ورش کی کہانی چھ حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ ایک جنگلی زمانہ، تاریخ سے پہلے کا۔۔۔

نٹی :(بات کاٹ کر) وہ جنگلی زمانہ نہیں تھا! وہ موہن جو داڑو اور ہڑپّا کا زمانہ تھا۔

سوتر دھار :یہ کون لوگ تھے؟

نٹی :یہ لوگ نہیں تھے، شہر تھا۔

سوتر دھار :تمھیں کیسے معلوم؟

نٹی :زمین کھود کر لوگوں نے پتا لگایا ہے کہ ہزاروں سال پہلے یہ دو شہر ہندوستان میں آباد تھے۔(130)

درج ذیل اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ڈراما ہندوستان کی چار، پانچ ہزار برس کی تاریخ کے بنیادی علوم کو پیش کر کے بچوں کی تعلیمی اصلاح کر رہا ہے۔ اس ڈرامے کا یہ تاریخی اصلاحی پہلو ہندوستان کی سب سے قدیم ترین تہذیب ہڑپّا اور موہن جو داڑو کی تہذیب سے شروع ہو کر انگریزوں کے ذریعہ ملک کی تقسیم کرانے تک کی تاریخ کے بنیادی پہلو کو پیش کرتا ہے اور ہندو، مسلم میں اتحاد کے لیے ڈرامے میں ہندستانی تاریخ کو ہندو اور مسلم حکومت میں نہ بانٹ کر تاریخ کو زمانہ کے اعتبار سے بانٹنے اور آخر میں ہندو اور مسلمان کو آپس میں ایک دوسرے کے گلے لگا کر بچوں کو قومی یکجہتی کی تعلیم دیتا ہے۔ ڈراما" دودھ کا گلاس" بچوں کو اخلاقی درس دینے کے ساتھ ساتھ دودھ کے فوائد اور خوبیوں سے متعلق بہت اہم اور سائنسی معلومات فراہم کرتا ہے۔ اس ڈرامے کے اصلاحی پہلو کی ایک چھوٹی سی مثال اس طرح ہے:

شیریں :جو بچے اپنے بڑے کا ادب نہیں کرتے ان کو بڑے ہونے کا شوق کیوں ہو؟۔۔۔

شیریں : بھلا کوئی اپنی امّی سے اس طرح بات کرتا ہے؟ آج شام تم ان سے کتنی زور زور سے باتیں کر رہی تھی۔۔

بٹّو : آپ لوگ دودھ ہیں کیا؟

شیریں : (دودھ کے اجزاء) میں شکر ہوں، مکھو بیگم چربی ہیں، بی پروٹین ہیں۔ اور جلّو آپا پانی۔۔۔۔

شیریں : میں خون پیدا کرتی ہوں، مکھو بیگم چہرے پر چکنائی لاتی ہیں اور بی پروٹین ہاتھ پاؤں میں طاقت و گولائی۔۔۔

شیریں : یہ تو کیلشیم بانوں ہیں ان سے ہڈیاں اور دانت مضبوط ہوتے ہیں۔۔۔ باقی مختلف قسم کے نمک ہیں۔ یہ بھی دودھ میں پائے جاتے ہیں۔ اور جسم کے لیے بہت مفید ہوتے ہیں۔(131)

اس اقتباس میں والدین اور بڑوں کے ساتھ اچھا سلوک کرنے اور ان کا ادب کرنے کے اصلاحی پہلو کو پیش کیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ والدین اور اپنے بڑوں سے اونچی آواز میں باتیں نہیں کرنی چاہیئے، جو شخص اپنے بڑوں بالخصوص والدین کو ناراض کرتا ہے، ان کا دل دکھاتا ہے، ان کی عزت نہیں کرتا اور ان کے ساتھ بدسلوکی سے پیش آتا ہے تو وہ شخص دنیا میں تو ذلیل ہوتا ہی ہے ساتھ میں آخرت میں سخت عذاب کا مستحق ہے۔ اس لیے ہمیں اپنے بزرگوں کا احترام کرنا چاہیئے اور والدین کا ادب، ان کی عزت اور ان کی خدمت کرنی چاہیئے۔ اسی میں دنیا اور آخرت کی کامیابی پنہاں ہے۔ اس کے بعد دودھ میں پائے جانے والے اجزاء جیسے پروٹین، چربی، شیرینی، کیلشیم اور مختلف طرح کے وٹامن کا ذکر کرکے ناظرین بچوں کی اصلاح کی ہے کہ دودھ بچوں کی جسمانی نشو و نما کے لیے بے حد ضروری اور بہت ہی فائدے مند چیز ہے۔ اس میں پائی جانے والی اشیاء کا انسان کے شریر میں بہت اہم کام ہے۔ جیسے دودھ میں پائی جانے والی شیرینی کا کام بدن میں خون کی کمی کو پورا کرنا اور ان کو بڑھانا ہے، چربی بدن میں چکنائی اور طاقت لاتی ہے۔ کیلشیم ہڈیوں اور دانتوں کو مضبوط کرتا ہے اور پروٹین کا کام انسان کے پورے شریر میں طاقت لانا ہوتا ہے اور انسان کی بدن میں اس کی کمی سے انسان میں طرح طرح کی بیماریاں جنم لیتی ہیں۔ بچوں میں شجاعت اور بہادری پیدا کرنے کی غرض سے حبیب تنویر کا ڈراما "کارتوس" بہت اہم ہے۔ اس ڈرامے میں اودھ کے ایک جاں باز سپاہی وزیر علی کی شجاعت اور بہادری کو دکھا کر یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ بہادری اس میں ہر گز نہیں ہے کہ ملک کی خراب صورت حال میں اس کا ساتھ چھوڑ کر دشمن کے سامنے گھٹنے ٹیک دو، بلکہ اس صورت حال میں ملک کی حفاظت کرو اور دشمن کے سامنے گھٹنے ٹیکنے کے بجائے شجاعت اور بہادری کے ساتھ دشمن کا مقابلہ کرو جیسا کہ اس ڈرامے کا مرکزی کردار وزیر علی کرتا ہے۔ وہ انگریزوں سے معاہدہ نہیں کرتا ہے بلکہ ان کی مخالفت کرتا ہے۔ وزیر علی کی

طرح بہادر شخص کبھی بھی غیر مسلح پر ہاتھ نہیں اٹھاتا ہے کیوں کہ بزدل انسان ہی ننھے لوگوں، عورتوں اور بچوں پر حملے کرتا ہے۔ ماحول کی آلودگی دور کرنے کی غرض سے لکھا گیا حبیب تنوّیر کا ڈراما" چاندی کا چمچہ "ایک اصلاحی ڈراما ہے، اس میں ایسے لوگوں کی اصلاح کی گئی ہے جو خود کا گھر تو صاف رکھتے ہیں لیکن گھر سے نکلنے والے کوڑے اور کچڑے کو عام راستے پر ڈال دیتے ہیں، جس سے لوگوں کی روزمرہ کی زندگی متاثر ہوتی ہے۔ اس ڈرامے کے ایک حصے کی چھوٹی سی مثال درج ذیل ہے:

دوست :وعدہ کی جیئے کہ اب کبھی ایسا نہیں کریں گے۔

پڑوسن :معاف کی جیئے، کان پکڑے، اب کبھی کوڑا نیچے نہیں پھینکوں گی۔

دوست :گھر کا کچڑا یوں سڑک پر نہیں پھینک دیتے، نیچے لوگ رہتے ہیں۔ آپ کی تو صفائی ہوئی لیکن پورے محلّے کی گندگی۔ کوڑے کے لیے ٹین بنا ہے، وہاں پھکوا دیجئے۔ (پڑوسن کوڑا اٹھا چکی ہے۔ ایک کیلے کا چھلکا پڑا رہ گیا تھا۔ جاتے وقت چھلکے پر اس عورت کے پیر چھلکے پر پڑ جاتے ہیں۔ وہ پھسل پڑتی ہے۔ سب کھلکھلا کر ہنسنے لگتے ہیں۔)

دیکھا آپ نے۔ برائی کا یہ پھل ملتا ہے۔ جیسی کرنی ویسی بھرنی۔"(132)

اس اقتباس سے یہ انکشاف ہوتا ہے کہ حبیب تنوّیر ماحول کی آلودگی سے ہونے والی بیماریوں، پریشانیوں اور اس کے خراب نتائج سے پوری طرح نبرد آزما تھے، اس لیے انہوں نے معاشرے کے ایسے لوگوں کی اصلاح کی ہے جو معاشرے کو آلودہ کرنے کا کام کرتے ہیں اور اپنے گھر کے کوڑے کو کسی ایسی جگہ پر ڈال دیتے ہیں جس سے راہ چلنے والے لوگوں کو مصائب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ماحول کی آلودگی سے نہ صرف انسانوں کی زندگی متاثر ہوتی ہے بلکہ اس سے پیڑ، پودوں اور جانوروں کی زندگی پر برا اثر پڑتا ہے، اسی آلودگی کی وجہ سے انسانوں میں طرح طرح کی بیماریاں جنم لیتی ہیں، اس لیے معاشرے کو صاف و شفاف رکھنا ضروری ہے۔ کوئی بھی ملک یا معاشرہ اس وقت تک پوری طرح صاف ستھرا نہیں ہو سکتا ہے جب تک کہ وہاں کے ہر فرد کو اس بات کا علم نہ ہو کہ معاشرے کی آلودگی سے ماحول پر کون کون سے بُرے اثرات مرتب ہوتے ہیں؟ اور ماحول کو آلودگی سے بچانے کے لیے معاشرے کے لوگوں کی اصلاح ضروری ہے، جس میں یہ ڈراما بہت معاون اور مددگار ہے۔ اس اقتباس میں ایک اصلاحی پہلو یہ بیان کیا گیا ہے کی دوسروں کا کبھی برا نہیں سوچنا چاہیئے۔ جو انسان دوسروں کا برا چاہتا ہے وہ کبھی کامیاب نہیں ہو سکتا ہے کیوں کہ دوسروں کے لیے گڑھے کھودنے والا خود بھی اسی گڑھے میں گر جاتا ہے۔

ڈراما"بہادر کلارن"میں حبیب تنویر جہاں سماج کے اعلیٰ طبقے کی عیش و عشرت، توہم پرستی اور لوگوں میں پھیل رہی جنسی بے راہ روی جیسی سماجی برائی اور بدعنوانی کو دکھاتے ہوئے معاشرے کے لوگوں کی اصلاح کرتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ عورت محض عیش و عشرت کی چیز نہیں ہے کہ مردوں کے ذریعہ اس کا جنسی استحصال کیا جائے، بلکہ یہ بھی مردوں کے ہم پلّہ اور اسی کی طرح سماج کا ایک اہم رکن ہیں۔ مردوں کو، عورتوں پر فوقیت دینا سراسر غلط اور انسانیت کے خلاف ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر کوئی مرد سماج میں خراب نکلتا ہے تو اس کے پیچھے کہیں نہ کہیں عورتوں کا ہی ہاتھ ہوتا ہے خواہ وہ ماں کی شکل میں ہو یا بیوی کی شکل میں یا کسی اور شکل میں۔ مثال کے طور پر اس ڈرامے میں دکھایا گیا ہے کہ بہادر کلارن کے زیادہ لاڈ پیار اور اس کی بیجا خواہشات کو پوری کرنے کی وجہ سے اس کا بیٹا چھچھان اس قدر بگڑ جاتا ہے کہ وہ اپنی ماں کو غلط نگاہ سے دیکھنے لگتا ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہے کہ اولاد کے لیے زیادہ لاڈ پیار بھی صحیح نہیں ہے اس سے بھی وہ بگڑ جایا کرتی ہیں اور غلط راستہ اختیار کر لیتی ہیں۔ اس لیے والدین کو اپنے بچوں کی صرف جائز خواہشوں کو پورا کرنا چاہیئے تاکہ وہ راہ راست پر رہیں۔ توہم پرستی جیسی سماجی برائی کی ایک مثال جو بہادر کلارن اور بیگا[93] (جھاڑ پھونک کرنے والا) کے بیچ ہوئے، مکالموں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کی ایک مثال درج ذیل ہے:

بہادر : کیا بات ہو گئی بیگا مہاراج؟

بیگا : تمھارا بیٹا جو چاول نکالا ہے اس میں دو جگہ آدھا ہتھیلی ہے اور تین جگہ پوری ہتھیلی چاول ہے، اور تمھاری بہو جو چاول نکالی ہے اس میں چار آدھا اور ایک پوری ہتھیلی ہے۔۔۔۔۔

بیگا : چلو، اپنا بدن لاؤ اور تھالی کو بدن پر ٹیک دو، لیمو لاؤ نکالو اس پورے بدن پر تین بار اتارو۔۔۔۔۔ مرغا کے پنکھا اور بکرا کے پوچھ لاؤ، پیر پر یہ لیپ چڑھا دو۔ (دیوتا سے) کیا کہا ارے تمھاری پوری مانگ تو لایا ہوں۔ لاؤ رے لیمو اور چاکو لاؤ (بیگا کا لیمو کاٹنا)۔"(133)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حبیب تنویر نے توہم پرستانہ فکر والے معاشرے کی برائیوں کو منظرِ عام پر لا کر ایسے معاشرے کی اصلاح کی ہے۔ جس سماج یا معاشرے میں توہم پرستی کی وباء عام ہے اور وہ اپنی جڑیں مضبوط سے مضبوط تر کرتی جا رہی ہے۔ اسی کی بنیاد پر آئے دن قتل وغارت کے واقعات سامنے آتے رہتے ہیں اور تانتریکوں[94] کے سیاہ کارنامے بھی اسی توہم پرستی کی بنیاد پر فروغ پا رہے ہیں۔ ملک میں تیزی سے پھیل رہی توہم پرستی لوگوں کو تاریکی کی طرف لے جا رہی ہے جس کی وجہ سے بیگا جیسے جھاڑ پھونک کرنے والے مکّار، عیاش اور

ڈھونگی باباؤں کی اپنی اپنی دوکانیں چل رہی ہیں۔ ان دوکانوں میں بہادر اور چھچھان جیسے جانے کتنے لوگ دھوکا کھاتے ہیں کیوں کہ ان کے دھوکا کھانے کی وجہ سماج کے لوگوں کا توہم پرستی کی طرف مائل ہونا ہے۔ توہم پرستی اور بدشگونی جیسے عقائد کے حامل افراد کچھ چیزوں، واقعات یا عقیدے کو اپنے لیے مبارک مانتے ہیں اور کچھ نقصان دہ یا منحوس توہم پرست لوگوں کے منفی خیالات کا شکار ہو کر اپنی خوشیاں اور سکون برباد کر لیتے ہیں اور بہت جلد مایوس ہو جاتے ہیں۔ کہنے کو تو آج ہم سائنسی دور میں جی رہے ہیں جہاں پر کسی واقعے کو سچ ماننے کے لیے نظریے کے دلائل اور حقائق تلاش کیے جاتے ہیں مگر اس کے باوجود دنیا کی ترقی یافتہ قوم میں توہم پرستی عام ہے۔ اس دور میں جو شخص توہم پرستی جیسے برے خیالات سے بچ گیا وہی کامیاب ہے اور وہی معاشرہ یا ملک ترقی کرے گا جہاں کی عوام اس سماجی برائی کو ہوا نہیں دے گی۔

حبیب تنویر کا ڈراما ''زہریلی ہوا'' 1984ء میں ہونے والے بھوپال گیس سانحے پر مشتمل ہے۔ اگرچہ یہ ایک سیاسی مخالف ڈراما ہے لیکن اس ڈرامے میں بھی ہندوستانی سماج میں تیزی سے پھیل رہی ایک خراب رسم جو شادی سے پہلے مرد اور عورت کا ازدواجی تعلقات سے متعلق ہے اس کو پیش کرکے ایسے لوگوں کی اصلاح کی گئی جو اس طرح کے تعلقات صحیح ٹھہراتے ہیں۔ ڈراما ''زہریلی ہوا'' کا ایک کردار دیوراج جو سماج کی اس برائی کے حق میں ہے وہ کہتا ہے کہ:

دیوراج : میں تمھارا ہوں اور تمھارا ہی رہوں گا، لیکن شادی میرے بس کی بات نہیں۔

مدیحا : پھر وعدہ کیا خاک کر رہے ہو۔

دیوراج : شادی ایک دھرم ہے، ایک فرض ہے، ایک بھار ہے، یہ مجھے ہرگز گوارہ نہیں۔ ہاں مگر ہم لوگ ایک ساتھ رہ سکتے ہیں۔ اس کے لیے شادی بیاہ کی کیا ضرورت؟ میں تمھارے ساتھ ساری زندگی بسر کر دینا چاہتا ہوں۔ میں تمھارا رہوں گا ہمیشہ ہمیش کے لیے یہ میرا وعدہ ہے۔

مدیحا : اور اگر تم نے وعدہ کر کے توڑ دیا تو۔ (134)

اس مکالمے کے ذریعہ سے دیوراج عہد حاضر کے سماج میں دھیرے دھیرے پھیل رہی بدعنوانی کی طرف ناظرین کی توجہ مرکوز کراتا ہے۔ جس میں عورت اور مرد بغیر شادی کیے ایک معاہدے کے تحت زندگی گزار سکتے ہیں، شادی کی پابند رسومات ایسے معاہدے میں ضروری نہیں ہوتی ہیں اور اب اسے عدلیہ کا قانونی سپورٹ بھی مل گیا ہے۔ لیکن صحیح معنوں میں ہندوستانی معاشرے میں شادی محض ایک معاہدہ یا سمجھوتا نہیں ہوتی بلکہ زندگی گزارنے کا

ایک طریقہ ہے۔ یہ ایک نظریہ ہے جو ہمیں اوپر والے کی جانب سے ودیعت کیا گیا ہے۔ اگرچہ ترقی پسند نظریات کے حامی لوگ ایسے رشتوں کو درست مانتے ہیں۔ لیکن بغیر شادی کیے ازدواجی زندگی قائم کرنے کے نقصانات بہت ہیں۔ عورتوں کا استحصال اس سے بڑھ جائے گا۔ مرد کسی بھی خاتون کے ساتھ کچھ دن رہ کر الگ ہو جائے گا اور اسے بغیر سماجی تحفظ فراہم کیے کسی دوسری عورت کی تلاش شروع کر دے گا۔ عورت، مرد کے ساتھ ہوتے ہوئے بھی بیوی ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکے گی۔ دوسری طرف وہ مرد سے جائز حق کا مطالبہ بھی کر سکتی ہے۔ ایسے رشتوں سے پیدا ہوئے بچوں کی کوئی شناخت نہیں ہوگی اور وہ سماج میں الگ تھلگ نظر آئیں گے۔ حقیقت میں بغیر شادی کیے ازدواجی تعلقات قائم کرنا مغربی تہذیب کی تقلید ہے۔ اس لیے ہمارا اور ہمارے معاشرے کا یہ فرض ہے کہ ہم شادی اور کنبہ کے وقار اور شناخت کو بچا کر رکھیں اور اس سماجی آلودگی سے آج کی نسل کو ممکن حد تک دور رکھیں۔ اسی میں ہم سب کی بھلائی ہے اور اسی سے ہماری تہذیب و ثقافت باقی رہے گی۔

حبیب تنویر نے اپنے ڈراما" جالی دار پردے"میں یہ دکھا کر ان لوگوں کی اصلاح کی ہے جو شادی کے خلاف ہیں اور اسے زندگی کی ترقی کی ایک رکاوٹ تسلیم کرتے ہیں۔ جبکہ شادی انسان کی ازدواجی زندگی کو نئی سمت عطا کرتی ہے اور اسے بہتر طریقے سے جینے میں مدد کرتی ہے۔ ڈرامے کے مرکزی کردار وجے اور رام ہیں دونوں ایک فوجی کیمپ میں ایک ساتھ رہتے ہیں وجے شادی شدہ ہے جب کہ رام غیر شادی شدہ ہے۔ رام کا ماننا ہے کہ عورتوں کا ساتھ مردوں کو اس کے ہدف سے گمراہ کر دیتا ہے۔ کیوں کہ عورتیں یہی چاہتی ہیں کہ مرد اس کی مرضی کے موافق زندگی گزارے۔ چونکہ وجے شادی شدہ ہے اس کی رائے رام سے مختلف ہے اس کا ماننا ہے کہ عورتوں سے ہی مردوں کی زندگی میں استحکام آتا ہے۔ دونوں کو اس وقت حیرانی ہوتی ہے جب وجے کی بیوی روپا بغیر بتائے اپنے شوہر کو سرپرائز دینے کے لیے اس کے پاس چلی آتی ہے۔ تو وجے تو خوش ہوتا ہے لیکن رام مایوس، کیوں کہ رام کو لگتا ہے کہ اب اس کو اپنی زندگی روپا کی مرضی کے موافق گزارنی پڑے گی۔ روپا کو واپس بھیجنے کے لیے رام بہت کوششیں کرتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے۔ روپا کی اپنی شوہر سے اطاعت اور فرمابرداری کو دیکھ کر وہ اپنا نظریہ بدل دیتا ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شادی نہ صرف انسانوں کو ذہنی و جسمانی اعتبار سے صحتمند انسان کی فطری ضرورت ہے بلکہ اس کے بغیر انسان کا ایک متمدن و مہذب اور سماجی مخلوق کی حیثیت سے زندگی گزانا ممکن نہیں ہے۔ انسانی معاشرہ دو صنفوں سے مل کر وجود میں آتا ہے، اور ان صنفوں یعنی مرد اور عورت کی تخلیق کا مقصد ہی باہمی تعلق اور ملاپ کے ذریعہ انسانی نسل کو

آگے بڑھانا ہے۔ حبیب تنوؔیر کا ڈراما "پونگا پنڈت" ایک اصلاحی ڈراما ہے۔ جس میں ایسے لالچی اور شدت پسند پنڈتوں کے کارناموں کا پردہ فاش کیا گیا ہے جو سماج میں ذات پات، چھوا چھوت اور توہم پرستی جیسی سماجی برائیوں کو بڑھاوا دے رہے ہیں۔ اس ڈرامے کا ایک سین جس میں طبقاتی فرق اور چھوا چھوت جیسے مضامین کو پیش کیا گیا ہے وہ درج ذیل ہے:

جمادارن :ہم کو بھی آرتی دونا مہاراج۔

پنڈت :ہٹ تیرے بیچ کہیں کی بڑی آئی آرتی لینے والی۔

جمادارن :میں آرتی میں پیسہ چڑھاؤں گی مہاراج۔

پنڈت :دیکھ بیٹا، آرتی میں پیسہ چڑھاؤں گی کہہ رہی ہے۔ پیسہ میں کچھ نہیں ہوتا۔ چڑھادے بیٹی، چڑھادے۔ چڑھادے، ہٹ تیری بیچ کہیں کی، نہ تو اس میں چڑھا رہی، نہ دے رہی ہے، خالی میرے دل کو للچا رہی ہے۔(135)

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ حبیب تنوؔیر نے سماجی اور مذہبی برائیوں جیسے ذات پات، طبقاتی تفریق اور چھوا چھوت جیسی خرابی کی مخالفت کرتے ہوئے ایسے شدت پسند لالچی پنڈتوں کو ناظرین کے سامنے پیش کر ایسے لوگوں کی اصلاح کی ہے جو سماج میں ذات پات پر مبنی نظام معاشرت کو بڑھاوا دے کر سماج میں عدم مساوات اور چھوا چھوت جیسی برائی کو قائم کر کے نچلے طبقے کے لوگوں کا ذہنی اور جسمانی استحصال کرتے ہیں۔ پنڈت اور مذہبی گرو سماج کے اچھوت کہے جانے والے طبقے کے لوگوں سے مذہب کے نام پر روپیہ، پیسہ تو وصول کر لیتے ہیں لیکن سماج میں نہ تو ان کو برابری کا حق دیتے ہیں اور نہ ہی مندروں میں ان کو جانے کی اجازت دیتے ہیں۔ عدم مساوات، چھوا چھوت اور طبقاتی فرق جیسے مسائل ہندوستان کے اہم مسائل میں سے ہیں۔ ان کا خاتمہ نہایت ہی ضروری ہے تبھی سماج اور سماج کے لوگ ترقی کی راہ پر گامزن ہو سکتے ہیں۔ حبیب تنوؔیر نے جمادارن کے کردار کے ذریعہ مذہبی گیان کا اپدیش دلا کر سماج کے لوگوں کی اصلاح کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ سماج میں سبھی لوگوں کو اپنے اپنے اعتبار سے مذہب پر چلنے کا حق ہے۔

حبیب تنوؔیر کا ڈرامائی سروکار سماج اور معاشرے کی برائیوں کو سامنے لا کر معاشرے کی اصلاح کرنا تھا۔ انہوں نے اپنے ڈراما "وینی سنہار" مہابھارت میں دروپتی کی توہین کے جس قصے کو پیش کیا ہے وہ انسانی سماج کی تباہ شدہ ذہنیت کو اجاگر کر کے اس کی اصلاح کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ کس طرح انسان بدلے کی آگ میں جلتا ہوا تباہی اور

بربادی کا راستہ اختیار کر لیتا ہے، جس کا خمیازہ سماج کے بہت سارے لوگوں کو بھرنا پڑتا ہے۔ قدیم زمانے سے چلی آرہی ہندوستانی سماج کی جہیز اور بے جوڑ شادی جیسی سنگین برائی جو آج کل سبھی سماج کے لوگوں میں عام ہے اس کو حبیب تنوؔیر نے اپنے ڈرامے ”گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد“ میں پیش کر کے نہ صرف اس مسئلے کو اٹھایا ہے بلکہ اس سے ہونے والے خراب نتائج کو پیش کیا ہے۔ پیسہ لے کر اپنی بیٹی کو جبراً کسی بوڑھے شخص کے ساتھ شادی کر دینے کی خراب رسم رواج کی ایک مثال درج ذیل ہے:

مانتی : داداا ور کتنا پیسہ لیے ہو۔

باپ : پیسہ لینے کو تو میں بیس ہزار لیا ہوں۔

مانتی : اچھا کیے دادا تمھاری ایک بیٹی ہے تو بیس ہزار لیے اور اگر دو بیٹیاں ہوتی تو چالیس ہزار ہو جاتا۔

باپ : چھوٹے لڑکے کو تم بھی بڑا کہتی ہو۔

بڈھا : ہاں نیا بیس پیسہ دیا ہوں، گول گپا کھالے کہہ کر۔

باپ : تم چپ رہو دادا تمھارے ہاتھ جوڑ رہا ہے۔

بڈھا : بیس ہزار روپیہ کو کیا معمولی سمجھ رہے ہو۔(136)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حبیب تنوؔیر نے اس ڈرامے کے ذریعہ سے پیسے لے کر اپنی بیٹی کو کسی بوڑھے شخص سے بیاہ دینے کی خراب رسم و رواج کے مسائل کو اٹھا کر انہوں نے ایسے والدین کی اصلاح کی ہے جو معاشرے میں اس طرح کے کام کو انجام دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ دیہی سماج کی بہت سی برائیوں جیسے کم عمری کی شادی، بے جوڑ شادی، جبری شادی، عمری تفریق کی شادی اور جہیز جیسی جیسے مسائل کو بھی اٹھا کر ناظرین کو سوچنے پر مجبور کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ حقیقت میں اس طرح کی شادیاں کبھی کامیاب نہیں ہوتی ہیں۔ آج سماج میں جبراً اور بے جوڑ شادیوں کا مسئلہ شدت اختیار کرتا جا رہا ہے۔ ہندوستان میں خاص کر دیہی علاقے میں بے جوڑ اور جبراً شادی کی وباء تیزی سے پھیل رہی ہے۔ اس قسم کی صورتِ حال سے نہ صرف شادی شدہ جوڑے، ان کے خاندان بلکہ نسلی تعلقات بھی متاثر ہوتے ہیں۔ جبراً شادی نہ صرف انسانی حقوق کی خلاف ورزی ہے بلکہ مذہب یا کلچر کے حوالے سے بھی اس کا جواز نہیں پیش کیا جا سکتا ہے۔ شادی کا مطلب خوشی، تسکین اور راحت ہے تاکہ مرد اور عورت محبت، رحم اور ہمدردی، یکسانیت و ہم آہنگی، باہمی تعاون، آپسی شفقت و مہربانی اور ایک دوسرے کی خیر خواہی کے ساتھ زندگی گزاریں اور یہ اسی صورت میں ممکن ہو سکتا ہے جب اس کام میں دونوں فریقوں کی رضامندی اور

محبت شامل ہو۔ حبیب تنویر نے اسی وجہ سے اس ڈرامے میں ایسے والدین کی اصلاح کی ہے اور ان کے خلاف آواز اٹھائی ہے جو سماج میں کم عمری کی شادی، بے جوڑ شادی، جبری شادی اور عمری تفریق کی شادی وغیرہ جیسے مسائل کو جنم دے رہے ہیں، تاکہ وہ والدین جو اس طرح کی سوچ رکھتے ہوں وہ ایسا کرنے سے اجتناب کریں اور معاشرے میں اس برائی کا خاتمہ ہو سکے اور یہی ان کے اور معاشرے کے لیے بھی بہتر ہے۔ دوسرا اصلاحی پہلو جہیز جیسی خراب رسم و رواج جیسی برائیوں کے متعلق لوگوں کی اصلاح کرنا کیوں کہ جہیز کی یہ رسم ایک اچھے معاشرے کے لیے لعنت ہے۔ اس سے معاشرے کے سبھی طبقہ کے لوگوں پر بہت ہی منفی اثرات پڑتے ہیں۔ جہیز دینے کی رسم قدیم زمانے سے چلی آرہی ہے۔ ہر ملک اور ہر علاقے میں جہیز کسی نہ کسی صورت میں دیا جاتا ہے۔ معاشرے میں جہیز جیسی خراب رسم و رواج کی وجہ سے لڑکیوں کی شادی کرنا ایک بڑا مسئلہ بن گیا ہے۔ موجودہ دور میں جہاں تعلیم عام ہونے کی وجہ سے لوگوں میں شعور آتا جارہا ہے لیکن پھر بھی معاشرے میں جہیز جیسی بدعنوانی بڑھتی جارہی ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے اس ڈرامے میں جہیز جیسی اس قبیح برائی کو ختم کرنے کی غرض سے معاشرے کے لوگوں کی اصلاح کی ہے۔ کیوں کہ جہیز کا مطالبہ پورا کرنے میں آج کتنے ہی گھر اجڑ گئے، بچیوں کی پیدائش جو ہر مذہب میں خوش بختی کی علامت ہے اس کو جہیز کے مطالبے نے بدبختی میں تبدیل کر دیا ہے۔

ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" محبت کے تاریک پہلو کو پیش کرتے ہوئے تحریک نسواں کی نمائندگی کرتا ہے اور لڑکیوں کی زبردستی شادی کرنے والے والدین کی اصلاح کرتا ہے، ساتھ ہی ساتھ دنیا کی بے ثباتی اور غیر حقیقی ہونے کے اصلاح پہلو کو بھی پیش کرتا ہے۔ دنیا کے چند روزہ اور غیر حقیقی ہونے کی ایک مثال درج ذیل ہے:

تھیسیس :میری محبوب ہیپولیٹا۔۔۔اس نے میری خواہشوں کو کچھ اس طرح روک رکھا ہے، جیسے کوئی سوتیلی ماں یا رئیس بیوہ ایک نوجوان کی میراث پر پابندی لگادے۔

ہیپولیٹا :چار دن تیزی سے رات میں ڈوب جائے گا، چار راتیں تیزی سے خواب بن جائیں گی اور اسکے بعد ایک نیا چاند چاندی کی کمان بن کر آسمان پر جھلک آئے گا اور ہماری خوشیوں کی صدارت کرے گا۔(137)

اس اقتباس سے حبیب تنویر نے لوگوں کی یہ اصلاح کی ہے کہ جس طرح سے کسی نوجوان شخص کو اپنی سوتیلی ماں یا وہ بیوہ جس کا شوہر اپنے باپ کے رہتے مر گیا ہو اس کی میراث پر کوئی حق نہیں ہوتا ہے اسی طرح انسان

کی بھی اپنی خواہشوں پر کوئی ضبط یا قید نہیں ہوتی ہے یہ خواہشیں روز بہ روز بڑھتی جاتی ہیں۔ لہٰذا انسان کی دنیا میں ہر خواہش پوری ہو یہ ممکن نہیں ہے، اس لیے انسان کو صرف جائز خواہشات رکھنی چاہیئے۔ دوسرے وقت کے تیزی سے گزرنے اور دنیا کی زندگی کے چند روزہ ہونے کے اصلاحی پہلو کو پیش کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ انسان دنیا میں چند دنوں کا مہمان ہے۔ یہ وقت کس طرح گزر جائے گا اس کا کوئی اندازہ نہیں، اور یہ دنیا اسی طرح غیر حقیقی اور چند روزہ ہے جیسے کہ خواب، جس طرح خواب کی کوئی حقیقت نہیں ہوتی ہے اسی طرح اس دنیا اور انسان کی زندگی کی بھی کوئی حقیقت نہیں ہے اور ایک دن ایسا آئے گا جب سب کچھ فنا ہو جائے گا۔ حبیب تنویؔر کا ڈراما ''ایک عورت ہپشیا بھی تھی'' ایک سیاسی ڈراما ہے لیکن اس میں انہوں نے مذہب کی شدت پسندی کو دکھا کر لوگوں کی مذہبی اصلاح کی ہے۔ عہد حاضر میں سماج کی مذہبی سچائیوں کو پیش کرتے ہوئے اس ڈرامے کا کردار ''آسٹر یج'' کہتا ہے کہ:

> ''یعنی آج کے زمانے میں خداؤں نے فیصلہ کر لیا ہے کہ ریاست اور مذہب کے کام دو آدمیوں میں بانٹ دیئے جائیں، ایک کا منھ آسمان کی طرف ہو اور دوسرے کا زمین کی طرف گھما دیا جائے۔''(138)

اس اقتباس کے ذریعہ حبیب تنویؔر نے لوگوں کی مذہبی اصلاح کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ عہد حاضر کا ہندوستانی معاشرہ عقیدے اور مذہب کے نام پر قدیم زمانے سے چلی آرہی روایت کی اندھی تقلید کرتا ہے اور مذہب و عقیدے کے نام پر نہ صرف اقلیتوں پر ظلم و ستم کرتا ہے بلکہ دوسرے مذاہب کی تاریخی عمارت اور مذہبی عبادت خانوں کو بھی مسمار کر دیتا ہے۔ یہ صرف ہندوستان کے سیاق میں نہیں بلکہ عالمی سطح کے مسائل ہیں کیوں کہ تاریخ میں ہم دیکھیں تو پوری دنیا میں عقیدے اور مذہب کے نام پر جھگڑے ہمیشہ ہوتے رہے ہیں۔ کسی بھی مذہب کے ماننے والے آج ایسے نہیں ملیں گے جن کے اندر پوری طرح سے انسانیت پائی جائے، لیکن اس کے باوجود آج ہر مذہب اپنے آپ کو سب سے بڑا مانتا ہے۔ یہی عہد حاضر کے معاشرے کی سب سے بڑی خامی ہے۔ ملک میں امن و سکون قائم رکھنے کے لیے معاشرے کے لوگوں کی مذہبی اصلاح ضروری ہے تبھی ملک بھی ترقی کرے اور لوگوں میں آپسی اتحاد اور بھائی چارہ قائم رہے گا۔ حبیب تنویؔر کا ڈراما ''جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں'' تقسیم ہند کے نتیجے میں ملک میں پیدا شدہ شدت پسندی کی صورت حال کی سچی تصویر پیش کرتا ہوا اس کی اصلاح کرتا ہے، تاکہ ملک میں آپسی اتحاد، امن و امان، انسانیت اور بھائی چارہ قائم رہے۔ یہ شدت پسندی تعصب، حسد، نفرت اور غصے کی وجہ سے

جنم لیتی ہے کیوں کہ غصے میں انسان کی عقل کام کرنا بند کر دیتی ہے۔اسی غصے کے اصلاحی پہلو سے متعلق ڈرامے کے ایک کردار مولانا صاحب کا ایک مکالمہ درج ذیل ہے:

پہلوان :(غصے میں) یہ غلط ہے، کفر ہے۔

مولوی :پتّر غصہ اور عقل کبھی ایک ساتھ نہیں ہوتے۔(کچھ ٹھہر کر) تم میں سے کتنے لوگ ہیں جو یہ کہہ سکیں کہ رتن کی ماں تمھارے کام نہیں آئی ؟ کہ تم پر ان کے احسانات نہیں ہیں؟ کہ اس نے کچھ لوگوں کی خدمت نہیں کی۔(139)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ غصہ ایک ایسا غیر اخلاقی مرض ہے جو سماج میں شدت پسندی، ظلم و ستم، تعصب وحسد اور نفرت جیسی برائیوں کو جنم دیتا ہے۔ غصہ آنا ایک فطری بات ہے مگر غصے کے آنے پر صبر کرنا ہی دانشمندی ہے۔ کہتے ہیں کہ غصہ جب آتا ہے تو اکیلا آتا ہے لیکن جب غصہ جاتا ہے تو اپنے ساتھ عزت، وقار، رعب، اور عقل بھی ساتھ لے جاتا ہے۔ یہ غصہ ہی ہے جو اچھے بھلے انسان کو اندھا اور بہرا کر دیتا ہے۔ سیدھی سی بات ہے انسان کو جب غصہ آتا ہے تو اس کے سامنے کچھ نظر نہیں آتا اور وہ منفی تصادم کا شکار ہو کر تعصب، نفرت و حسد جیسی برائیوں میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ کسی بھی منفی تصادم کو پوری طرح سے نہیں مٹایا جاسکتا ہے، لیکن اس کو محبت اور شفقت سے ختم کیا جاسکتا ہے۔

پہلوان :اسی اپنے مسلمان بھائیوں دا قتل عام دیکھا ہے، سڈّے دلاں وچ بدلے کی آگ بھڑک رہی ہے۔

مولوی :پتّر ظلم کو ظلم سے ختم نہیں کر سکدے۔۔۔ نیکی، شرافت، ایمانداری سے ظلم ختم ہوندا۔۔۔ جانور تک پیار نال پالتو بن جاندا ہے۔۔۔ توسی انسان تے ظلم کر کے خدا نو کی منھ دیکھاؤ گے؟ اسلام ظلم دے خلاف ہے۔۔۔۔ جو ظلم کردے نے وہ مسلمان نہیں ہے۔۔۔۔ سمجھے۔۔۔ ارشاد ہے کہ تم زمین والوں پر رحم کرو، آسمان والا تم پر رحم کرے گا۔(140)

اس اقتباس میں اس اصلاحی پہلو کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ ظلم کو کبھی ظلم سے ختم نہیں کیا جاسکتا ہے۔ کیوں کہ ظلم کا بدلہ ظلم سے دینا ایک احمقانہ کام اور جہالت کی نشانی ہے۔ اگر انسان ظلم کا خاتمہ ظلم سے کرے گا تو ظلم بجائے ختم ہونے کے اور بھی بڑھ جائے گا۔ ظلم کو صرف آپسی اتحاد، بھائی چارہ، آپسی محبت، نیکی، ایمانداری اور شرافت سے ہی ختم کیا جاسکتا ہے۔ انسان اگر کسی پر ظلم کرے گا تو وہ خدا کا کیا منھ دکھائے گا کیوں کہ خدا یقیناً ظالموں سے محبت نہیں کرتا ہے اور برائی کا بدلہ ہمیشہ برا ہی دیتا ہے۔ اسلام اور مسلمان کبھی کسی ظلم کی حمایت نہیں

کرتے کیوں کہ اسلام سلامتی کا مذہب ہے، جو دنیا میں سلامتی اور امن و امان چاہتا ہے۔ اس لیے جو بھی انسان دوسروں پر ظلم کرے گا وہ مسلمان کہلانے کے لائق نہیں ہے۔ تم زمین والوں پر رحم کرو، آسمان والا تم پر رحم و کرم کا معاملہ کرے گا یعنی جو انسان دنیا میں کسی دوسرے انسان سے رحم و کرم کا معاملہ کرے گا تو اس کے ساتھ خدا بھی رحم و کرم کا معاملہ کرے گا، اور صلہ رحمی کا معاملہ کرنا نہایت خوش نصیبی کی چیز ہے، رحم و کرم کرنے کی صفت خدا کی صفتِ رحمت کا ایک جُز ہے۔ جو شخص رحم و کرم کی صفت کو اپنے ساتھ جوڑ لے گا خدا بھی اس کے ساتھ ویسی ہی صلہ رحمی کا معاملہ کرے گا، اور جو شخص اپنے اندر سے اس صفت کو ختم کرے گا تو خدا بھی اس کو اپنی رحمت سے منقطع کر کے دور پھینک دے گا۔ اس کے علاوہ اس ڈرامے میں محبت اور اخوت کے اصلاحی پہلو کو پیش کر کے ہندو مسلم اتحاد اور بھائی چارے کی تعلیم دی گئی ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ انسان، انسان ہوتا ہے اس میں ہندو اور مسلم کی کوئی تفریق نہیں ہوتی ہے۔ جہاں تک ظلم اور تشدد کا تعلق ہے تو دنیا کا کوئی بھی مذہب اس کی اجازت نہیں دیتا ہے۔

ان ڈراموں کے علاوہ حبیب نے تنویر ساتویں دہائی کے آخر سے لے کر نویں دہائی کے آخر تک تقریباً دو دہائی کے بیچ کئی نکڑ ناٹک پیش کیے جن کا مقصد عوام میں بیداری لانا، انسان کو اس کی ذمہ داریوں کا احساس کرانا اور معاشرے کی اصلاح کرنا تھا۔ ڈراما "اندر الوک سبھا" میں عوام کو صحیح لیڈر چننے کی اصلاح کی گئی ہے۔ ڈراما "یہ کس کا پتر" خاندانی منصوبہ بندی جیسے عوامی اصلاحی پہلو کو پیش کرتا ہے اور ڈراما "منگلو دی دی" ایک مزاحیہ ڈراما ہے جس میں معاشرے کے ایسے لوگوں کی اصلاح کی گئی ہے جو یہ سمجھتے ہیں کہ عورت کا وجود صرف بچہ پیدا کرنے کے لیے ہوا ہے۔ بچے پیدا کرنے کی یہ ذمہ داری اگر مردوں کی ہوتی تو انھیں کن کن مسائل اور پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا۔ یہ سب اس ڈرامے میں ایک مرد کو حاملہ دیکھا کر مزاحیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ حبیب تنویؔر نے اپنے ڈراموں میں سماج کے ایسے جتنے بھی مسائل کی اصلاحی کی ہے وہ سب کے سب بھرپور سماجی معنویت کے حامل ہیں۔ یہ سماج کے ایسے مسائل ہیں جو نہ صرف قدیم زمانے سے چلے آرہے ہیں بلکہ آج بھی سماج میں موجود ہیں اور آگے بھی جنم لیتے رہیں گے۔ حبیب تنویؔر کے ڈرامے ہر دور میں اس طرح کے مسائل کی اصلاح کرتے رہیں گے۔

اقتصادی موضوعات

معاش عربی زبان کا لفظ ہے اس کا مادہ "عاش" ہے جس کے معنی زندہ رہنے کے ہیں بعض محققین کے نزدیک اس کا مادہ "عیش" ہے جس کے معنی خوراک، رزق اور گزران کے ہیں۔ معیشت سے مراد کھانے پینے کے وہ ذرائع جن پر زندگی کا دارومدار ہوتا ہے اور جن سے زندگی بسر کی جاتی ہے۔ لفظ اقتصاد، قصد سے نکلا ہے اور قصد قصداً سے، جس کے معنی کسی معاملے میں کفایت شعاری، اعتدال و میانہ روی اختیار کرنا ہے۔ دورحاضر میں اقتصادیات سے مالی اور معاشی امور مراد لیے جاتے ہیں۔ لہٰذا اصطلاحاً اقتصادیات سے مراد وہ علم ہو گا جس میں دولت کی پیدائش اور تقسیم سے بحث کی جاتی ہے۔ معاشیات، اقتصادیات اور اکنامکس یہ سب ہم معنی الفاظ اور معاشرتی علوم کی ایک اہم شاخ ہیں جس میں قلیل مادی وسائل وپیداوار کی تقسیم اور ان کی طلب ورسد کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ عربی اور فارسی میں رائج اصطلاح اقتصادیات اردو میں معاشیات کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ اقتصادیات کے لغوی معنی معاشیات یا وہ علم جس میں دولت کی پیدائش اور تقسیم سے بحث کی جائے اور معاشیات کے معنی زندگی اور سامانِ زیست کے ہیں۔ اصطلاحاً اس کا مفہوم یہ ہے کہ علم معاشیات وہ علم ہے جس میں انسان کے خاص طرز عمل کا مطالعہ کیا جاتا ہے جو محدود ذرائع کی مدد سے لامحدود خواہشات کی تکمیل کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔

انسان کی بنیادی ضرورتوں میں بھوک مٹانے کے لیے غذا، تن ڈھانپنے کے لیے کپڑا اور رہنے کے لیے مکان درکار ہے۔ ان ضروریات کو پورا کرنے کے لیے انسان محنت کرتا ہے اور دولت کماتا ہے تاکہ اسے روزمرہ کی ضرورت کی بنیادی اشیاء حاصل ہو سکیں۔ انسان کی اسی جدوجہد اور اس کی کوششوں کا تعلق اقتصادیات سے ہے۔ حاجات کی کثرت اور وسائل کی قلت کے باعث دنیا کی بیشتر آبادی اقتصادی مسائل سے دوچار ہے۔ ملک میں اقتصادی بحران کی سب سے بڑی وجہ غربت، جہالت، بیماری، قحط، بے روزگاری اور افراط زر وغیرہ ہیں۔ یہ ملک کے ایسے مسائل ہیں جن پر غور وفکر کر کے اور انھیں حل کر کے ملک کی اقتصادی مسائل کو حل کیا جا سکتا ہے۔ ملک کے اقتصادی نظام کو بہتر بنانے کا سب سے بڑا مقصد یہ ہے کہ معاشرے کے ہر فرد کو چاہے وہ بچہ ہو یا بوڑھا، مرد ہو یا عورت بلا امتیاز وفرق کے کم از کم اس کی بنیادی ضرورت کا سامان حیات ضرور میسر ہو۔ جس کے بغیر عام طور پر ایک

انسان اطمینان کے ساتھ زندہ نہیں رہ سکتا اور نہ ہی اپنے فرائض و واجبات ٹھیک طرح سے ادا نہیں کر سکتا ہے۔ جو مختلف حیثیت سے اس پر عائد ہوتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ معاشرے کے ہر فرد کے لیے کسی نہ کسی درجہ میں خوراک، لباس اور مکان کے علاوہ علاج، تعلیم اور روزگار کا مناسب انتظام ہو اور کوئی فرد ان بنیادی ضرورتوں سے محروم نہ ہو اور یہی ایک بہتر اور اچھے معاشرے کا مقصد ہے۔

اقتصاد سماج کی سبھی سرگرمیوں کا بنیادی مرکز ہے اور یہی وہ شے ہے جو سماج کو نئی جہت عطا کرتی ہے۔ معاشی اعتبار سے آگے بڑھنے والے سماج کو ترقی یافتہ سماج کہا جا سکتا ہے کیوں کہ سماجی نظام کی ترقی اور زوال پذیری میں اقتصاد بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ ہندوستان کی چونکہ زیادہ تر عوام دیہی علاقے میں رہتی ہے جس کا اہم ذریعہ معاش کھیتی اور مزدوری ہے اسی وجہ سے ملک کی اقتصادی صورتِحال بہت خراب ہے۔ یہ ایک کڑوی سچائی ہے کہ آزادی کے بعد ملک میں اقتصادی منصوبہ بندی کے اقدامات کے باوجود بھی معاشی صورتحال بد سے بدتر ہی رہی کیوں کہ ملک کا انتظامیہ انسان کو اس کی بنیادی ضرورتوں کو فراہم کرنے اور مفلسی، بے روزگاری، غریبی، بدعنوانی، رشوت خوری کی انتہا اور استحصال کے نئے نئے طریقوں کو قابو کرنے میں ناکام رہا۔ ملک کے ان اقتصادی مسائل کا سب سے زیادہ اثر دیہی عوام پر پڑا جو غربت اور ملک کے خراب نظام کی دوہری مار کو سہنے کے لیے مجبور ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں میں ملک کی سیاسی، سماجی اور مذہبی برائیوں کے ساتھ ساتھ ملک کے اقتصادی مسائل کو بھی پیش کیا ہے۔ ان کے ڈرامے چاہے وہ سنسکرت کے ترجمے ہوں یا مغربی ڈراموں کی ہندوستانی شکل، یا پھر لوک روایتوں پر مشتمل ناٹک یا خود ان کے طبع زاد ڈرامے ہوں، ان کے ہر ڈرامے میں دور حاضر اور عام آدمی کے حوالے سے آج کے سیاسی، سماجی و اقتصادی پس منظر کا تانا بانا حرکت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ان کے ہر ڈرامے میں انسان، انسانیت اور انسان دوستی کے تقاضوں کی کسمساہٹ محسوس ہوتی ہے۔

حبیب تنویر کا تھیٹر فروغ اور نشوونما اور ترقی کا تھیٹر ہے۔ یہ بات حقیقت ہے کہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی میدان میں عملی اقدام کرنے والا کوئی دوسرا ایسا تھیٹر اور اس میں کام کرنے والا ایسا شخص نہیں ہے، جس نے تعلیم کے میدان میں تھیٹر کے ذریعہ عوام میں خواندگی پھیلانے کا اتنا کام کیا ہو۔ "نیا تھیٹر" کے ساتھ زندگی کے آخری برسوں میں ان کے بھوپال رہنے کا ایک سبب حبیب تنویر کے ان کاموں کے مطالبات تھے جو وہ خواندگی کے سلسلے میں وہاں انجام دے رہے تھے۔ عام انسانوں کی خواندگی سے ان کی دلچسپی، اس میدان میں کام کرنے والے عام

مبلغین کی محدود تشویشات تک محدود نہیں تھی بلکہ ان کی دلچسپی خوانگی کے ذریعہ عام انسانوں کی زندگی میں ہونے والی تبدیلیوں کے عمل سے تھی۔ ”سڑک“ جیسا ایکانکی ڈراما ان کے اسی کام کا ثمر تھا جس نے مفاد پرستوں کی متعین کی ہوئی اس ترقی کے جواز سے متعلق سوال اٹھائے جو عام آدمی کی زندگی میں بہتری لانے کے بجائے انھیں معاشی طور پر اور کمزور کر رہی ہے۔ ڈرامے سے متعلق خوانگی کے مسائل پر بھی ان کی رائے صاف ستھری ہے اور زیادہ تر اپنے تجربات کی بنیاد پر کھڑی ہوتی تھی۔ مثال کے طور پر حبیب تنوّیر ہمیشہ اس بات کی وکالت کرتے تھے کہ:

” اگر ہندوستان میں ڈرامے کی اکھڑتی جڑوں کو مضبوط کرنا ہے تو پروفیشنل تھیٹر کا قیام ناگزیر ہے۔ اور کوئی بھی ایکٹر اس وقت تک اچھی ایکٹنگ نہیں کر سکتا ہے جب تک کہ اسے روٹی اور کپڑے کی فکر سے آزاد نہ کر دیا جائے۔“(141)

حبیب تنوّیر کے ”نیا تھیٹر“ اور اس سے پہلے ”ہندوستانی تھیٹر“ میں، جو انہوں نے قدسیہ زیدی کے ساتھ مل کر بنایا تھا اس کے زیادہ تر آرٹسٹ اور ٹیکنیشین تنخواہ وار ملازم تھے۔ ”نیا تھیٹر“ میں سارے کے سارے ایکٹر نہ صرف یہ کہ تنخوہ پر نوکری کرتے تھے بلکہ ان کے بال بچوں کی کفالت بھی تھیٹر ہی کرتا تھا۔ رائے پور، بلاس پور کے چھتیس گڑھی بولنے والے انگوٹھا چھاپ ناچا کلاکار، جو ہل چلاتے چلاتے اور سائیکل کے پنچر جوڑتے جوڑتے، حبیب تنوّیر کی بدولت نہ صرف پروفیشنل ہو گئے بلکہ بین الاقوامی اسٹیج تک پہنچے اور عظیم شہرت پائی اور انھیں ہل چلانے اور پنچر جوڑنے کے لیے واپس نہیں جانا پڑا۔

حبیب تنوّیر کا ڈراما ”آگرہ بازار“ ایک نیم تاریخی اور نیم سیاسی ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کو دیکھنے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حبیب تنوّیر کے سامنے دو مقصد ایک ساتھ چل رہے تھے پہلا یہ کہ نظیر کو آگرہ کے عوامی شاعر کی حیثیت سے پیش کرنا اور دوسرا آگرہ بازار کے حوالے سے ملک کی معاشی بدحالی کو پیش کرنا ہے جو جاگیر دارانہ نظام کے زوال کے بعد معاشی پستی کی صورت حال میں رونما ہوا۔ ڈراما ”آگرہ بازار“ کی شروعات حبیب تنوّیر نے نظیر اکبر آبادی کی جس شہر آشوب نظم سے کی ہے، جسے ڈرامے کے شروع میں فقیروں کے ذریعہ کورس کی شکل میں پیش کیا ہے اس کا انتخاب حبیب تنوّیر نے ممکنہ طور پر بہت سوچ سمجھ کر کیا ہے۔ آگرہ کے حوالے سے ہندوستان کی اقتصادی بدحالی پر مشتمل نظیر اکبر آبادی کی شہر آشوب نظم کے یہ چار پانچ بند انیسویں صدی کے دور کے ملک کی اقتصادی صورتِ حال کو دور حاضر کے ملک کی معاشی صورت حال سے جوڑ دیتے ہیں۔ اس نظم کے دو بند درج ذیل ہیں:

ہے اب تو کچھ سخن کا مرے کاروبار بند　　رہتی ہے طبع سوچ میں لیل و نہار بند
دریا سخن کی فکر کا ہے موجدار بند　　ہو کس طرح نہ منھ میں زباں بار بار بند
ہو کس طرح نہ منھ میں زباں بار بار بند

صرّاف بنئے جوہری اور سیٹھ ساہوکار　　دیتے تھے سب کو نقد سو کھاتے ہیں اب ادھار
بازار میں اُڑے ہے پڑی خاک بے شمار　　بیٹھے ہیں یوں دکانوں میں اپنی دکان دار
جیسے کہ چور بیٹھے ہوں قیدی قطار میں (142)

نظیر کی اس شہر آشوب نظم کے ذریعہ آگرہ بازار کے حوالے سے حبیب تنوّیر نے اس دور کے لوگوں کی معاشی بدحالی کا نقشہ کھینچا ہے۔ جس میں انہوں نے آگرہ کے متوسط طبقے بالخصوص دستکاروں اور پیشہ وروں کا نقشہ کھینچا ہے۔ نظیر کی یہ نظم جس میں کئی قسم کے پیشہ وروں اور دستکاروں کا ذکر کیا گیا ہے، حبیب تنوّیر نے اس کو پیش کر کے یہ بتایا ہے کہ آگرہ کے لوگوں کی اقتصادی زبوں حالی کا یہ عالم ہے کہ شہر کے سارے کارخانے جات بند ہیں، دوکانیں کھلی تو ہیں لیکن کوئی گاہک دکھائی نہیں دیتا ہے۔ عوام کی مفلسی اور اقتصادی بدحالی کا یہ عالم ہے کہ سیٹھ اور ساہوکار جو عموماً مالدار ہوا کرتے تھے اور خود دوسروں کو نقد سامان بیچا کرتے تھے اور پیسے سود پر ادھار دیا کرتے تھے ان کا عالم یہ ہے کہ وہ خود بھی دوسروں سے ادھار لے کر کسی طرح گزارا کر رہے ہیں۔ آگرہ بازار جو کبھی خوش حال یا ہرے بھرے چمن کی طرح ہوا کرتا تھا وہ اب کسی باغباں کے نہ ہونے کی وجہ سے اُجڑ گیا تھا۔

نظم شہر آشوب کے بعد بازار کا منظر دکھایا گیا ہے جس میں عجب سی بے رونقی طاری ہے۔ پھیری والے آواز لگاتے ہیں لیکن ان کی آواز پر کوئی توجہ نہیں دیتا ہے، بچے للچائی ہوئی نظروں سے خوانچے والے کو دیکھتے ہیں لیکن لوگوں کے معاشی حالات اتنے خراب ہیں کہ ان کے پاس اتنا پیسہ نہیں ہے کہ وہ بازار سے کچھ سامان خرید سکیں۔ مداری اپنے بندر کے حوالے سے اس دور کے تاریخی پس منظر کو پیش کرتے ہوئے نادر شاہ، احمد شاہ ابدالی اور سورج مل جاٹ وغیرہ کی لوٹ کھسوٹ کو پیش کرتے ہوئے آخر میں قحط بنگال کی منظر کشی کرتے ہوئے اس دور کے ملک کی مفلسی اور فاقہ کشی کی تصویر پیش کرتا ہے۔ اس کے بعد جیسے ہی بندر لوگوں سے پیسے لینے کے لیے ان کے پاس جاتا ہے لوگ وہاں سے کھسکنے لگتے ہیں۔ ان سارے مناظر سے ناظرین پر یہی بات واضح کی جاتی ہے کہ جب لوگوں کے پاس کھانے کے لیے پیسے نہیں ہیں تو وہ مداری کو کیا دیں گے ؟ یا بازار سے کیا خریدیں گے ؟۔ آگرہ کی بازار میں تجارت مندی اور بے روزگاری کا یہ عالم ہے کہ کئی روز سے بکری نہ ہونے کی وجہ سے ککڑی والا، لڈو والا، برتن والا، اور تربوز

والا جیسے پیشہ ور لوگ مایوس، بے حس اور چڑچڑے ہو گئے ہیں۔ مفلسی اور بے روز گاری کا ہی نتیجہ ہے کہ ان پھیری والوں کی زندگی بد سے بدتر ہو گئی ہے اور خود ادھار پیسے لے کر اپنا روز گار چلا رہے ہیں۔ ان کی حالت اس طرح ہو گئی ہے کہ ان کے بدن پر جو کپڑے ہیں وہ پھٹے ہوئے، بال بڑے اور بکھرے ہوئے ہیں، منھ خشک اور بدن میں ڈھیر ساری میل جمع ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ بے روز گاری کی وجہ سے وہ اتنے بے حس ہو گئے ہیں کہ لوگوں کا احترام کرنے کا جذبہ بھول گئے ہیں۔

مفلس کی کچھ نظر نہیں رہتی ہے آن پر
دیتا ہے اپنی جان وہ ایک ایک نان پر
ہر آن ٹوٹ پڑتا ہے روٹی کے خوان پر
جس طرح کتے لڑتے ہیں ایک استخوان پر
ویسا ہی مفلسوں کو لڑاتی ہے مفلسی (143)

ڈراما ''آگرہ بازار'' میں پیش کردہ نظیر کی اس نظم سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ملک میں معاشی تنگی اور مفلسی کا یہ عالم ہے کہ لوگ ایک ایک نان کے لیے نہ صرف کتوں، بلیوں کی طرح آپس میں لڑتے ہیں بلکہ وہ اس کے لیے اپنی جان تک دینے کو تیار ہیں۔ ان مفلسوں کی یہ لڑائی اس دور کے انسانوں کی بنیادی ضرورتوں جیسے روٹی، کپڑا اور مکان جو انسان کی بنیادی ضرورت ہے اس کی صد فیصد حقیقی نشاندہی کرتا ہے۔ پورے ڈرامے میں ککڑی والا اور دوسرے پھیری والے اپنے سامان فروخت کرنے کے لیے جدوجہد کرتے ہیں لیکن ان کا سامان کوئی خریدنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ ککڑی والے اور دوسرے پھیری والے کی سامان بیچنے کی جدوجہد ملک کے اقتصادی بحران کو پیش کرتی ہے۔ اس ڈرامے کی ایک مثال جس میں بازار کی سست رفتاری اور پیشہ وروں کی معاشی بدحالی کا منظر پیش کیا گیا پیش کیا گیا ہے وہ درج ذیل ہے:

برتن والا : ایسے لڑے کہ خوب لڑے، اب میں نے تم لوگوں کا کیا بگاڑا تھا۔ ایک تو مندا بازار، اوپر سے یہ ٹوٹا۔ میری دو ہنڈیاں پھوڑ دی سالے نے۔

ککڑی والا : پھر بھی پچاس اور ہوں گی تمھارے پاس۔ یہاں تو یار خاں کا دیوالہ نکل گیا۔ کل بارش میں ککڑیاں برباد ہو گئیں اور آج چار آنے کا ادھار مال لے کر آیا تھا جس میں آدھا صاف ہے۔(144)

اس اقتباس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ معاشی تنگی اور سرد بازاری کی وجہ سے چھوٹے پیشہ وروں کو کاروبار میں گھاٹے ہو رہے ہیں اور وہ ادھار سامان لاکر بیچنے کے لیے مجبور ہیں۔ زرعی سرگرمیاں ٹھپ ہونے کی وجہ سے لوگوں کی روزمرہ کی ضروریات بھی پوری نہیں ہو پا رہی ہیں اور معاشرے میں چوری اور لوٹ، گھسوٹ جیسی بدعنوانیاں بھی جنم لے رہی ہیں۔ اُس دور میں جس طرح چھوٹے پیشہ وروں کو معاشی تنگی کی وجہ سے سرد بازاری کا سامنا کرنا پڑ رہا تھا آج بھی ملک کی صورت حال تقریباً ویسی ہی ہے، آج بھی معاشی تنگی اور بے روزگاری کی وجہ سے عوام مفلسی اور فاقہ کشی کا شکار ہے۔ عام لوگوں کی اقتصادی صورتحال کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس ڈرامے میں نہ صرف نظیر کے دور کی بلکہ آج کے ہندوستان کے اقتصادی مسائل کی حقیقی تصویر پیش کی گئی ہے۔

حبیب تنویر کے ذریعہ تعمیر کردہ آگرہ کے اس بازار کا مقابلہ بھارتیندر ہرش چندر کے ڈراما ''اندھیر نگری'' کے بازار کے ساتھ کیا جاتا ہے اور اسے اس ڈرامے کی اگلی کڑی کہا گیا ہے۔ ڈراما ''اندھیر نگری'' میں انیسویں صدی کے آخر کے ایک علامتی بازار کی ساخت کو پیش کرتے ہوئے یہ دکھایا گیا ہے کہ بازار میں سب کچھ بکاؤ ہے۔ وہیں حبیب تنویر نے انیسویں صدی کی ابتدا کے آگرہ کی اقتصادی حقیقت کا نقشہ کھینچتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ آگرہ بازار میں مندی ہے جس میں کوئی بھی چیزیں فروخت نہیں ہو رہی ہیں۔ جس کی وجہ سے بازار میں تاجروں کے بیچ تلخی اور دوری پیدا ہوتی جا رہی ہے۔ یہ تلخی اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ یہ لوگ نہ صرف آپس میں لڑتے جھگڑتے ہیں بلکہ بازار میں سامان فروخت نہ ہونے کا الزام ایک دوسرے پر رکھتے ہیں۔ اس ڈرامے کے دو کردار ککڑی والا اور لڈو والا کی آپسی نوک جھوک کے ذریعہ عیاں بازار کی مندی کی ایک مثال درج ذیل ہے:

ککڑی والا :(لڈو والے سے) پھر تو میری جگہ پر بیٹھا؟

لڈو والا : تبھی تو میرے لڈو نہیں بک رہے ہیں (آواز لگاتے ہوئے) مندا مال ہے۔ گھنٹے دو گھنٹے میں ختم ہوا جاتا ہے۔ سویرے سے دو سو لڈو بیچ چکا ہوں۔ ابھی ہے دو گھڑی بعد ملے نہ ملے۔

ککڑی والا :میری جگہ بیٹھا ہے اور جھوٹ بولتا ہے۔ سویرے سے دو سو لڈو بیچ چکا ہوں۔

لڈو والا :پھر کیا کہوں دس دن سے ایک لڈو نہیں بیچا ہے۔ یہ بیوپار کی بات ہے میری جان، یہاں باتوں کے پیسے ملتے ہیں (آواز لگاتے ہوئے) دھیلے کے میاں جی چھ چھ۔ ہم سے مندا کوئی نہ بیچے۔ بابو جی دھیلے کے چھ چھ۔(145)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ کوئی بھی غریب انسان اپنی غریبی اور مفلسی کو چھپانے کے لیے کتنا ہی جھوٹ کا پردہ کیوں نہ ڈال دے لیکن وہ اپنی خراب صورتِ حال کو چھپا نہیں سکتا ہے۔ یہی حال تجارت میں بھی ہے، تاجر لاکھ جھوٹ بولتا رہے کہ اس نے بہت سارا مال بیچ لیا ہے، لیکن بازار کی سست رفتاری اس کے جھوٹ کا پردہ فاش کر دیتی ہے۔ جیسا کہ لڈو والا ککڑی والا سے یہ جھوٹ بولتا ہے کہ اس نے صبح سے دو سو لڈو بیچ لیے ہیں جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اس نے کئی دن سے ایک بھی لڈو فروخت نہیں کیا ہے۔ چونکہ یہ تجارت کا معاملہ ہے اس لیے وہ گاہک سے سچ تو بول نہیں سکتا ہے کہ اس نے کئی دن سے ایک بھی لڈو نہیں بیچا ہے۔ یہاں ڈراما نگار حبیب تنویر نے اس مثال کے ذریعہ سے ملک کی اقتصادی گردوپیش کو ناظرین کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ بازار کو چلانے والی حقیقی طاقت پیسہ ہے، امیر ہو یا غریب یہاں تک کہ فقیر کے ذہن میں پیسے کی جوڑ توڑ چلتی رہتی ہے۔ آج کے معاشرے میں انسان کی عزت و وقار کا معیار صرف پیسہ ہے، اس کے بنا انسان کا وجود تو ہے لیکن اس معاشرے میں کوئی حیثیت نہیں ہے۔ حبیب تنویر اس ڈرامے میں نظیر کی نظم پیسہ کے حوالے سے لوگوں کی اقتصادی گردوپیش کو پیش کرتے ہیں۔ اس نظم کی ایک مثال درج ذیل ہے:

پیسے ہی کا امیر کے دل میں خیال ہے
پیسے ہی کا فقیر بھی کرتا سوال ہے
پیسا ہی فوج پیسہ ہی جاہ و جلال ہے
پیسے ہی کا یہ تمام رنگ و جمال ہے
پیسا ہی رنگ روپ ہے پیسا ہی مال ہے
پیسا نہ ہو تو آدمی خرچے کا مال ہے (146)

اس نظم کے ذریعہ سے اقتصادی مسائل کو ایک جامع نقطۂ نظر میں پیش کیا گیا ہے۔ اقتصادی مسائل کا یہ معاملہ صرف ککڑی والا یا دوسرے پھیری والے کی زندگی سے جڑا نہیں ہے بلکہ یہ دنیا کے سبھی انسانوں کا مسئلہ ہے۔ پیسے کی زد سے باہر کوئی انسان نہیں ہے کیوں کہ یہ آج کے دور میں انسان کی بنیادی ضرورت ہے۔

ڈراما "آگرہ بازار میں ککڑی والے کو معاشی تنگی کی اس حالت میں ککڑی بیچنے کی ایک نئی ترکیب سوجھتی ہے کہ اگر وہ کسی شاعر سے اپنی ککڑی پر نظم لکھوا کر اسے گا گا کر بیچے تو اس کی ککڑی بکنے لگے گی اس لیے وہ کبھی شاعر،

کبھی تذکرہ نویس اور کبھی کتب فروش سے اپنی ککڑی پر نظم لکھنے کو کہتا ہے، لیکن ہر جگہ اس کو مایوسی ہاتھ آتی ہے۔کیوں ککڑی جیسے موضوع پر کوئی شاعر قلم اٹھانے کو تیار نہیں ہے۔ اس طرح ایک منطقی صورتِ حال ککڑی والے کے سامنے کھڑی ہو جاتی ہے۔ ملک میں ایک طرف روزی روٹی کا مسئلہ، مفلسی اور اداسی ہے لیکن پھر بھی ہمارے شاعر حضرات دنیاوی حقیقت اور انسانی سکھ دکھ سے دور شاعری کے رنگین خوابوں کا تانا بانا بن رہے ہیں۔ککڑی والا مایوس ضرور ہے پر ہمت نہیں ہارتا ہے وہ معاشی جدوجہد میں لگاتار لگا رہتا ہے اور آخر میں کامیاب ہوتا ہے۔

پوچھا کسی نے یہ کسی کامل فقیر سے　　یہ مہر وماہ حق نے بنائے ہیں کاہے کے
وہ سُن کے بولا بابا خدا تجھ کو خیر دے　　ہم تو نہ چاند سمجھیں نہ سورج ہیں جانتے
بابا ہمیں تو یہ نظر آتی ہیں روٹیاں
اللہ کی بھی یاد دلاتی ہیں روٹیاں (147)

''آگرہ بازار''ڈراما میں نظیر کی اس نظم کے تین بند کے حوالے سے حبیب تنویر نے زندگی کے بنیادی مسئلہ بھوک کو پیش کیا ہے کیوں کہ اسی کے ارد گرد زندگی کے تمام مسائل کو پیش کرتے ہیں۔ نظیر نے اپنی اس نظم میں ایک ماہر اقتصادیات کے مانند اس مسئلے کا سبب بیان کیا ہے۔انہوں نے سماجی جرائم کی تمام شکلوں کو اسی بنیادی مسئلے کی دین بتایا ہے۔انسان چوری پر کیوں آمادہ ہوتا ہے،دوسروں کا حق کیوں چھینتا ہے، ظلم اور ناانصافی کا چلن کیوں عام ہوتا جارہا ہے۔یہ سب اسی بھوک، مفلسی،غریبی اور معاشی بدحالی کا نتیجہ ہے اور یہی سبب ہے کہ انہوں نے ایک غریب کی نگاہ میں چاند کو بھی روٹی کی حیثیت سے دکھایا ہے۔کیوں کہ انسان جب بھوکا ہوتا ہے تو فطرت کا حسن بھی اس کی نظروں میں بے معنی ہو جاتا ہے۔یہ منظر ملک کے اقتصادی مسئلہ کی سچی اور حقیقی عکاسی کرتا ہے۔

ڈراما''آگرہ بازار'' کے آخر میں یک لخت دور بدل جانے کے بعد آزاد ہندوستان کی جس اقتصادی صورت حال کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اس میں حبیب تنویر شعور کی رو کی تکنیک سے استفادہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اس منظر میں دکھایا ہے کہ اب ملک آزاد ہو چکا ہے لیکن پھر بھی ملک میں معاشی تنگی اسی طرح برقرار ہے جیسی کہ نظیر کے دور میں ہوا کرتی تھی۔ انہوں نے اسٹیج پر چند ایسے مفلس اور غریب بچوں کو پیش کیا ہے جن کے جسموں پر چیتھڑے، چہروں پر مفلسی اور افسردگی ہے۔اس میں سے کچھ کے ایک ہاتھ میں بھیک کا کٹورا اور دوسرے ہاتھ میں

اشتہار بورڈ اور پلے کارڈ ہیں اور کچھ کے ایک ہاتھ میں نظیر کی قد آمد تصویر اور دوسرے ہاتھ میں یوم نظیر کا اعلان نامہ ''انڈو پاک مشاعرہ'' ہے۔ جس سے حبیب تنویر ناظرین اور قاری کو اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ جاگیر دارانہ نظام سے نجات حاصل کر کے آزادی کی منزل تک پہنچنے کے باوجود ابھی بھی عوام پہلے کی طرح اقتصادی بدحالی کا شکار ہے۔ تاہم وہ مایوس نہیں ہیں، انہیں مفلسوں اور نادروں کی طاقت کا احساس ہے اور یہ بھی معلوم ہے کہ نئے دور کی تشکیل بھی یہی مفلس اور نادار ہی عمل میں لائیں گے، اس لیے وہ انہی کی پر عزم آواز میں نظیر کی نظم ''آدمی نامہ'' پیش کر کے اس طرف اشارہ کر دیتے ہیں کہ انسان کی ساری مصیبتوں کا حل اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ ایک ایسا نظام حیات تشکیل دیا جائے جس کی بنیاد انسانی برابری اور انسانی وقار کی بحالی پر قائم ہو۔ بھکاریوں کی آواز میں عزم سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ اشتراکی ضابطۂ حیات سے کس قدر متاثر تھے۔

ڈراما ''چرنداس چور'' ایک عالمی شہرت یافتہ ڈراما ہے اس میں حبیب تنویر نے سماجی، سیاسی اور مذہبی جیسے جتنے بھی موضوعات کو پیش کیا ہے وہ سبھی بھرپور سماجی معنویت کے حامل ہیں۔ یہ مسائل نہ صرف قدیم ہندوستانی مسائل رہے ہیں بلکہ یہ آج کے بھی مسائل ہیں۔ اسی وجہ سے اس ڈرامے کو آج بھی اتنی مقبولیت حاصل ہے جتنی کہ اس دور میں جب یہ ڈراما پہلی بار اسٹیج کیا گیا تھا اور جب جب سماج میں اس طرح کے مسائل جنم لیتے رہیں گے یہ ڈراما ہماری رہنمائی کرتا رہے گا۔ ایک طرف جہاں ڈراما ''چرنداس چور'' میں آج کے سیاسی اور سماجی نظام کے خراب سسٹم پر انگلی اٹھائی گئی ہے وہیں دوسری طرف ملک کے اقتصادی مسائل اور مذہبی بدعنوانیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ حبیب تنویر کا مقصد ملک کے مذہبی اور سیاسی مسائل کے علاوہ ملک کے اقتصادی مسائل سے لوگوں کو آگاہ کیا جائے تاکہ ملک میں طبقاتی نظام پوری طرح سے ختم ہو سکے اور ملک نئے سرے سے ترقی کی راہ پر گامزن ہو جائے۔ چونکہ سماج کا طبقاتی نظام ہی ملک میں سرمایہ داری کو جنم دیتا ہے اور یہی سرمایہ دارانہ نظام ملک کی جمہوریت اور اشتراکیت کے لیے سب سے بڑا خطرہ ہے، اس لیے انہوں نے ملک کے اقتصادی مسائل کی سب بڑی وجہ سرمایہ دارانہ نظام کو قرار دیا ہے۔ ڈراما ''چرنداس چور'' کے ایک سین میں انہوں نے چرنداس اور ستّو والا کسان کے درمیان ہوئے مکالمہ کو پیش کیا ہے۔ وہ ملک میں سرمایہ داری کی وجہ سے پیدا ہوئے اقتصادی مسائل کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ اقتصادی مسائل کی مثال اس طرح ہے:

چرنداس : ارے ہوا کیا؟ کچھ پھوٹے گا۔

کسان : گاؤں میں زبردست اکال پڑا ہے۔ کتنے ہی غریب تڑپ تڑپ کر مر گئے۔ دوسروں کی کیا کہوں بھیا۔ تین دن ہو گئے میرے ہی بچوں کو روٹی کا ٹکڑا نہیں ملا۔

چرنداس : ارے رام رام!

کسان : اس گاؤں میں بہت بڑا مال گزار ہے، جس کی دس گاؤں میں کھیتی ہے بھیا۔ اس کے یہاں کنواں، پمپ، بجلی سب لگا ہے۔ اور جگہ جگہ دھان اُگا رہا ہے۔ لیکن مجال ہے کہ وہ کسی غریب کو آدھا کلو دے دے۔ گودام کے پاس اگر کوئی جائے تو اس کے پہلوان لاٹھی مار مار کے کچومر نکال دیں۔

چرنداس : ایسا اتیاچاری!۔۔۔۔

کسان : میرے ساتھ آ۔ میں دیکھاتا ہوں۔ آ، آنا جی۔ وہ دیکھ۔ وہ دیکھ رہا ہے نا۔ وہ بیٹھا ہے۔ ایک ایک پیسہ گنتا ہوا۔ ویاج کا پیسہ۔ وہی ہے۔(148)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ملک میں اقتصادی مسائل کی ایک وجہ قدرتی آفات یعنی قحط کا پڑنا ہو سکتی ہے، کیوں کہ اس سے نہ صرف کھانے پینے کی اشیاء کی قیمتوں میں تیزی سے اضافہ ہو جاتا ہے بلکہ روزمرہ کی ضروریات سے متعلق چیزوں کی قیمتیں تیزی سے بڑھ جاتی ہیں، جس سے ملک کی اقتصادیت اس وقت سست روی کا شکار ہو جاتی ہے۔ قحط کی وجہ سے کسانوں کے کھیتوں میں اناج کی پیداوار بہت متاثر ہوتی ہے۔ ہمارے ملک میں پہلے ہی ایسی صورتِ حال ہے، جہاں معیشت کی شرح کی ترقی میں کمی آئی ہے اور افراط زر کی شرح بہت زیادہ ہے، اور ہندوستان کی آدھی سے زیادہ آبادی کھیتی باڑی پر انحصار کرتی ہے ایسے میں اگر ملک میں قحط یا سوکھا پڑ جائے تو اس کی معاشی یا اقتصادی صورتِ حال بہت حد تک متاثر ہو جاتی ہے۔ یہ بات حقیقت ہے کہ دنیا میں اقتصادیت کو لے کر جب بھی اونچ نیچ کی طبقاتی کشمکش پیدا ہوئی ہے اس وقت سے انسان اس پر قابو پانے کے ذرائع پر غور و فکر کرتا آرہا ہے۔ چاہے وہ قدیم ہندوستان کا سامراجی نظام ہو یا آج کا جدید دور، ہر زمانے میں معاشی کشمکش نے سرمایہ دارانہ نظام کو جنم دیا ہے اور یہی سرمایہ دارانہ نظام ہی ملک میں مالگزاری، لگان اور سودخوری جیسی برائیوں کو جنم دیتا ہے جو ملک میں اقتصادی بحران کی کیفیت کو پیدا کرتا ہے۔ چونکہ سرمایہ داری ذاتی ملکیت کا نتیجہ ہوتی ہے اس لیے ذاتی ملکیت کے سلسلے کو ختم کر کے جمہوری یا اشتراکی نظام قائم کر دینا چاہیئے، تاکہ اقتصاد کی ساری مشکلیں بآسانی خود بخود حل ہو جائیں۔

حبیب تنویر کا ڈراما "شطرنج کے مہرے" کی کہانی اودھ کے نواب واجد علی شاہ کی دور حکومت کے دو جاگیر دار مرزا سجاد علی اور میر روشن علی کے ارد گرد گھومتی ہے۔ یہ دونوں شطرنج کھیلنے میں اتنا محو ہوتے ہیں کہ انھیں نہ تو اپنی رعایا کی معاشی بدحالی کی کوئی فکر تھی اور نہ ہی خود اپنے گھر والوں کا کوئی خیال تھا۔ ان نوابوں اور جاگیر داروں کے پاس موروثی جاگیریں اتنی تھیں کہ انہیں فکر معاش کرنے کی کوئی ضرورت نہیں پڑتی تھی، لیکن بے جا شوق کی تکمیل کے لیے گاؤں کے کسانوں سے لگان کے نام پر بے شمار دولت اصول کی جاتی جس کا ایک بڑا حصہ یہ جاگیر دار خود رکھ لیا کرتے تھے اور باقی حصے کو واجد علی شاہ کے یہاں بھیج دیا کرتے تھے۔ چونکہ لگان میں اصول کی گئی یہ دولت مفت کی ہوا کرتی تھی اس لیے یہ نواب اور جاگیر دار اسے عیش و عشرت کے سامان بہم پہنچانے اور تیتر، بٹیر اور مرغ لڑانے جیسے شوق پالنے میں صرف کر دیا کرتے تھے۔ اس کے علاوہ اس دور میں سماج کے سبھی طبقہ کے لوگ عیش و آرام میں ڈوبے ہوئے تھے اور زندگی کے ہر شعبہ میں رندی و مستی کا دور دورہ تھا اور کہیں نشاط کی محفلیں آراستہ ہو رہی تھیں تو کہیں دنگل اور اکھاڑے لڑائے جا رہے تھے۔ غریبوں کا یہ حال تھا کہ اگر ان کو خیرات میں کہیں سے کچھ پیسے مل جاتے تو وہ ان پیسوں کی روٹیاں خریدنے کے بجائے افیون یا کوئی دوسری نشے کی چیزیں خرید لیتے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ڈراما واجد علی شاہ کے دور کے لکھنؤ کی اقتصادی بحران کی سچی تصویر پیش کرتا ہے، جسے اس دور کے لکھنؤ کی ریاست کے جاگیر دارانہ نظام نے جنم دیا تھا۔ ڈرامے کی ایک مثال جس میں جاگیر دارانہ نظام کی وجہ سے معاشرے پر اس کے اثرات اور اس سے جنم لینے والے برے نتائج کو پیش کیا گیا ہے وہ مثال درج ذیل ہے:

مرزا : ترک کر دوں گا بیگم، ترک کر دوں گا۔ علاقے کی ابتری، قرض خواہوں کے تقاضے، فرنگیوں کے حملے، اگر یہ سب آپ کی رائے میں میری ایک شطرنج کی وجہ سے ہے، تو آپ کی جان کی قسم میں آپ سے وعدہ کرتا ہوں، شطرج کا کھیل یکلخت ترک کر دوں گا۔۔۔۔

بیگم : اس دولت نے بہت کچھ بگاڑا ہے۔ خاندان کے کسی فرد کو دیکھ لیجیے، اسی دولت کے نشے میں چور ہے۔ وہ آپ کے ایک بھتیجے میاں راحت علی ہیں، کل آپ کے بڑے بھائی تشریف لائے تھے کہہ رہے تھے بڑا ہونہار لڑکا ہے یوں بٹیروں کو تربیت دیتا ہے، اور بٹیر لڑانے میں مشق حاصل کی ہے کہ بڑے بڑے پوٹے ٹیک دیں۔ اُنھیں اپنی بٹیروں سے فرصت نہیں ملتی، اور ادھر بھائی صاحب ہیں کہ کوٹھوں کو اپنا حرم بنا رکھا ہے، رات دن شراب میں دُھت غزلوں پہ غزلیں کہتے ہیں، ہر روز نئے گیتوں اور تالوں کی ایجاد کرتے ہیں، اور سمجھتے ہیں کہ ہفت اقلیم کی بادشاہت مل گئی۔ آوے کا آوا خراب ہے۔ میں کہتی ہوں یہ بھی کوئی

زندگی ہے۔(149)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حبیب تنوؔیر نے اس ڈرامے میں سماج کے جاگیردارانہ نظام کے خلاف آواز اٹھاتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ جاگیردارانہ طبقہ عوام کے استحصال کو اپنا حق سمجھنے لگتا ہے کیوں کہ اس طرح کے سماج کے حکمراں اقتدار میں بنے رہنے اور کسانوں سے لگان اور ٹیکس کی حصولیابی میں آسانی کی خاطر ان جاگیرداروں کو یہ حق دیتے ہیں کہ وہ ان غریب کسانوں سے کسی بھی طرح ڈرا، دھمکا اور مار پیٹ کر لگان حاصل کرے۔ چونکہ اس ڈرامے میں شطرنج کے کھیل کو اودھ کی حکومت کی علامت بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ چونکہ شطرنج کا کھیل علامت ہے جاگیردارانہ نظام کی، اس لیے علاقے کے اقتصادی مسائل کا سبب اور لکھنؤ پر انگریزوں کے حملے کی وجہ بھی یہی جاگیردارانہ نظام ہے اور اسی جاگیردارانہ نظام کی وجہ سے لکھنؤ کے اعلیٰ طبقہ کے لوگ فکر معاش اور فکر رعایا سے آزاد ہو کر بٹیر بازی، مرغ بازی، شطرنج بازی اور طوائفوں سے آمد و رفت رکھنے وغیرہ جیسے قبیح فعل کو انجام دے رہے تھے اسی وجہ سے ان کی ریاست کے غریب کسان اور مزدور وغیرہ جیسے نچلے طبقے کے لوگ مفلسی اور تنگ دستی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہو گئے تھے، اسی وجہ سے ملک میں سیاسی، سماجی مسائل کے ساتھ ساتھ اقتصادی بحران کی کیفیت پیدا ہو گئی تھی۔ ان جاگیرداروں کے اسی غیر اخلاقی عمل اور دنیاوی بے فکری نے غربت اور مفلسی کی زندگی جی رہی عوام کو بے حس بنا دیا تھا اور انگریزوں کے خلاف لڑائی میں ان جاگیرداروں کا ساتھ دینے کے بجائے وہ ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے رہے اور انگریزوں نے لکھنؤ کی ریاست پر قبضہ کر لیا۔

ڈراما" دیکھ رہے ہیں نین " ترقی پسند ادیب اسٹفن زوائنگ کی ہندوستانی پس منظر میں لکھی گئی کہانی "آئس آف دی انڈ ئنگ بردرس" پر مشتمل ہے۔ اس ڈرامے میں چندر پور ریاست کے جاگیردار وجے دیو کا قصہ پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کا اصل تھیم تو انسان کے اندرونی جذبات و احساسات اور روح کی جدوجہد سے متعلق ہے۔ لیکن حبیب تنوؔیر نے اس ڈرامے کے بنیادی قصے کو cause and effect کی تھیوری کے مارکسی کسوٹی پر پرکھتے ہوئے اسے ملک کے اقتصادی مسائل سے جوڑ دیا ہے۔ ملک کے اقتصادی مسائل کی سب سے بڑی وجہ اس کا جاگیردارانہ نظام ہے کیوں کہ اس نظام کی آمدنی کا اہم ذریعہ عوام سے وصول کی گئی لگان اور وہ ٹیکس ہوتے ہیں جو بازاروں میں سامانوں پر لگائے جاتے ہیں۔ چونکہ حکومت کے ذریعہ عوام پر عائد کیے گئے ٹیکس کا یہ فرمان حکمرانہ اور جابرانہ ہوتا ہے اس لیے غریب عوام کو اس فیصلے کو ماننا ہی پڑتا ہے۔ اس طرح سے ملک کی ساری دولت محض چند لوگوں کے ہاتھوں میں سمٹ

کر رہ جاتی ہے اور لوگوں کے بیچ طبقاتی فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ یہی طبقاتی فرق ملک میں اقتصادی بدحالی کے مسائل کو جنم دیتا ہے۔ ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" کے قصے میں ایک طرف آسائش کا فلسفۂ تصوریت ہے تو دوسری طرف انقلاب کے لیے اجتماعی جدوجہد ہے۔ ایک طرف جہاں دائمی امن کی بحالی کی تلاش ہے وہیں دوسری طرف حکمرانوں کی آپسی لڑائی کی وجہ سے اقتصادی پریشانیوں کا ذکر ہے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں جاگیر دارانہ سماج کی آپسی جنگ کے نقصانات کو بازار کے حوالے سے اس طرح پیش کیا ہے:

رام بابو : کیا کہا؟ چاول ایک روپئے من؟ کیا قندھار سے منگائے ہیں؟۔۔۔۔

رام بابو : ارے گردھاری، دیکھ رہے ہو بازار میں کیا آگ لگی ہوئی ہے! ابھی پچھلے ہفتے چاول اسی دوکان میں روپئے کے دو من بِک رہے تھے، آج لالہ جی کہتے ہیں۔ چاول ایک روپئے من!۔۔۔

کلّو : یہ سب جنگ کی کرامات ہے!

لالہ جی : ابھی جنگ شروع کہاں ہوئی ہے؟ ذرا اور رک جایئے، جنگ چھڑتے ہی چاول دو روپئے من بکے گا، اور آپ ہم سے منتیں کرکے خریدیں گے۔

سبزی والا : لالہ جی تو ہر قیمت پر آٹا دال بیچ لیتے ہیں! جنگ سے انہی کو فائدہ ہے۔ اور ہم؟ ہماری سبزی اور پھل کے گراہک ہی ٹاٹتے جا رہے ہیں!۔۔۔۔

گردھاری : وجے دیو کے چاہنے والے یوں بھی بہت کم ہیں! ہر چیز پر بھاری بھاری ٹیکس! ٹیکس نہ دینے پر کڑی سے کڑی سزا! رعیت یوں بھی یہی چاہتی ہے کہ ردر سین مہاراجا بن جائے۔(150)

اس اقتباس کے ذریعہ سے یہ بتایا گیا ہے کہ جنگ کسی مسئلے کا حل نہیں ہے بلکہ یہ سماج میں طبقاتی تفرق جیسے مسائل کو جنم دے کر ملک کو اقتصادی بحران میں مبتلا کر دیتی ہے۔ کیوں کہ جنگ میں ہونے والے نقصان کی بھرپائی کے لیے حکمراں عوام پر بھاری بھاری ٹیکس تھوپ دیتے ہیں، جیسا کہ اس ڈرامے میں دکھایا گیا ہے کہ راجا وجے دیو نے ردر سین سے جنگ کرنے کے بعد بازار کی سبھی چیزوں پر بھاری بھاری ٹیکس لگا دیا تھا، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بازار میں سبھی چیزوں کے دام دوگنے ہو گئے۔ اس کا فائدہ اٹھا کر سیٹھ اور ساہوکار کسانوں سے کم داموں پر خریدی ہوئی چیزوں کو بازاروں میں دوگنا اور تین گنا داموں پر فرخت کرنے لگے۔ کسان اور عام طبقہ کے لوگ جو خود ان اشیاء کو پیدا کرتے ہیں وہ ان سیٹھ ساہوکاروں سے ان چیزوں کو مہنگے داموں پر خریدنے کے لیے مجبور ہو گئے۔ حکمرانوں کی یہی سوچ فیوڈل ازم یا جاگیر دارانہ نظام کے زُمرے میں آتی ہے۔ فیوڈل ازم یا جاگیر دارانہ نظام حکمرانوں کی منفی سوچ

ہے جو اپنے مقابلے دوسروں کو حقیر سمجھتے ہیں اور دوسروں کی حق تلفی کرنا جائز سمجھتے ہیں۔ یہی منفی سوچ اور فکر ملک میں فیوڈل نظام کو جنم دیتی ہے جو امیر طبقات کو کمزوروں پر احساس برتری کا گر سکھاتی ہے۔ فیوڈل ازم کا یہ نظام جائز اور ناجائز طریقے سے دولت کا انبار لگا کر غریب انسانوں کا خون چوستا ہے اور امیروں کو امیر تر اور غریبوں کو غریب تر بنا کر امیروں کی غلامی کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ حبیب تنویؔر نے اسی وجہ سے اس ڈرامے کے ذریعہ فیوڈل ازم کی مخالفت کرتے ہوئے ملک میں اشتراکی نظام قائم کرنے کو ترجیح دی ہے۔ اس کی تردید ڈرامے کے مرکزی کردار وراٹ کے مکالمے "میں آدمی آدمی میں فرق نہیں جانتا میرے لیے سب انسان برابر ہیں" سے ہوتی ہے۔

ڈراما "زہریلی ہوا" 1984ء میں بھوپال میں ہوئی یونین کاربائڈ گیس کمپنی کی میتھل آئیسو سائینائڈ گیس رساؤ سانحے پر مبنی ہے۔ اس ڈرامے کا بنیادی موضوع تو گیس اور گیس کے متعلق وہ لاپرواہی ہے جس کے خطرناک اثرات کی جانچ کناڈا کی ڈاکٹر سونیا لیبا نتے کر رہی تھی، لیکن ہندوستان کے لیڈر ڈیپلومیٹ پاسکل سواوے اور یونین کاربائڈ کے سی، ای، او دیوراج سارتھی کے ساتھ مل کر ہندوستان اور کناڈا کے بیچ تجارتی رشتہ قائم کرنے کی غرض سے ڈاکٹر سونیا کی ریسرچ کو دبانے کی فکر میں تھے۔ تاکہ یہ گیس متاثرین ان کی کمپنی سے معاوضے اور مفت علاج کا مطالبہ نہ کریں اور کمپنی کے مالک وارین انڈرسن کو اس کا ذمہ دار نہ ٹھہرائیں۔ یوں تو یہ ڈراما بھوپال گیس سانحے کے بارے میں ہے لیکن اس کے اندر سیاسی، سماجی اور مذہبی بدعنوانیوں کی بہت سی پرتیں دبی ہوئی ہیں۔ سب سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ لوگ اپنی صنعت و حرفت کی ترقی و فروغ اور زیادہ سے زیادہ دولت کمانے کے چکر میں گلوبلائزیشن اور کارخانوں کو انٹرنیشنل بنانے کی پالیسی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس کا نتیجہ بھوپال گیس کا یہ سانحہ ہے جس کی کیمیائی انڈسٹری کی تاریخ میں کوئی مثال نہیں ملتی ہے۔ ڈرامے کے مقصد سے متعلق حبیب تنویؔر اس ڈرامے کے مقدمے میں لکھتے ہیں کہ:

> "انٹرنیشنل کمپنیوں کا مقصد زیادہ سے زیادہ پیسہ کمانا ہے، چنانچہ وہ تیسری دنیا کے ملکوں میں ترقی کے نام پر اپنا گھٹیا مال پٹک دیتے ہیں اور نتیجے میں ترقی تو دور رہی، ان ملکوں میں غربت کچھ زیادہ ہی بڑھ جاتی ہے۔ "زہریلی ہوا" میں ہندوستان کی اقتصادی اور سیاسی پالیسی پر کم اور ملک کی طاقتوں پر حملہ زیادہ ہے اور یہ مناسب بھی ہے۔ اس لیے کہ بھوپال کے لوگ جو یونین کاربائڈ کی بے حسی کا خمیازہ ابھی تک بھگت رہے ہیں، ان کے لیے امریکا کے وارین انڈرسن کے متعلق انصاف طلب کرنا اور ہزاروں گیس

متاثرین لوگوں کے لیے معاوضہ مانگنا زیادہ ضروری ہے، بہ نسبت اس کے کہ ہم اپنی ملامت آپ کرنے میں لگے رہیں۔(151)

اس ڈرامے سے یہ سچائی عیاں ہوتی ہے کہ جس وقت بھوپال کی عوام یونین کاربائڈ کی زہریلی گیس کی زد میں آکر ہر لمحہ دم توڑ رہی تھی اور جو زندہ بھی بچا تھا وہ ناقابل برداشت درد جھیل رہا تھا۔ اس وقت عوامی رہنما اور حکمراں اور یونین کاربائڈ کے افسر، ان گیس متاثرین کی امداد اور طبی سہولت فراہم کرنے کے بجائے اس بد انتظامی کے معاملے کو دبانے کی کوشش کررہے تھے۔ تاکہ کمپنی کے انتظامیہ کو اس کا ذمہ دار نہ ٹھہرایا جائے اور انھیں ان گیس متاثرین کو معاوضہ بھی نہیں دینا پڑے۔ عہد حاضر کی سماج کی یہ ایک سچائی ہے کہ جو بھی غلط پالیسیاں، کمپنی کے پالیسی بنانے والوں کے ذریعہ بنائی جاتی ہیں اس کی مزاحمت کرنے کے بجائے اسے عوام کی روزگاری کا ذریعہ اور ملک کی اقتصادی تنگی دور کرنے کی سہولت کا نام دے کر اس کے خراب انجام کی فکر کیے بغیر اسے منظوری دے دی جاتی ہے۔ اس سیاق میں ڈراما ''زہریلی ہوا'' کا ایک کردار دیوراج کہتا ہے کہ:

> ''ترقی مطلب ڈیولپمنٹ ممکن نہیں ہے سر، بنا رِسک لیے۔ لیکن اگر یہ رِسک کروڑوں بھوکے آدمیوں کو بھوک اور فاقے سے بچا سکتا ہے تو پھر یہ رِسک معنویت کا حامل ہے سر۔ بھروسہ کیجیے مسٹر انڈرسن، گیون دی چانس، میں آپ کو بتادوں کہ کاربائڈ تھنڈر کئی زندگیوں کو بدل دیے گا۔ اِٹ وِل ٹچ مینی لائیوس۔(152)

دیوراج کا یہ مکالمہ پوری عالم انسانیت کو شرمسار کرتا ہے اور انسان کی اس سچائی کو دکھاتا ہے کہ انسان پیسے کے لیے اس قدر گر سکتا ہے کہ وہ چند پیسے حاصل کرنے کے لیے انسان کی بھی زندگی کا سودا کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ پیسے سے بہت سی ضروریات کی چیزیں ضرور خریدی جاسکتی ہیں لیکن سب سے اہم چیز جو انسان کی زندگی ہے اس سے نہیں خریدی جاسکتی ہے۔ ملک ناروے کے شاعر ارنے گا ئبرگ نے کہا ہے کہ پیسوں سے ہم کھانا خرید سکتے ہیں لیکن کھانے کا شوق نہیں، دوائی خرید سکتے ہیں لیکن انسان کی صحت نہیں خرید سکتے ہیں۔ جو لوگ پیسے کو حد سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے ہیں، وہ اپنی زندگی میں زیادہ مطمئن رہتے ہیں۔ پیسوں کا لالچ تمام غلط کاموں کا سرچشمہ ہے اسی کی لالچ کے باعث بھوپال گیس کا یہ سانحہ ہے جس میں ہزاروں افراد ہلاک ہوئے تھے اور اس کی وجہ سے اب بھی اس علاقے کے لوگ بیماروں اور دیگر معذوریوں کا شکار ہیں۔

حبیب تنویر کا ڈراما"سات پیسے" سگمنڈ مارس کی کہانی پر مبنی ہے جس میں ایک ریلوے مزدور کی مفلسی اور تنگ دستی کے حوالے سے ہندوستان کے مزدور طبقہ سے تعلق رکھنے والی عوام کی اقتصادی بد حالی کو پیش کیا ہے۔ ڈرامے میں ایک ریلوے مزدور کی بیمار بیوی کو صابن منگانے کے لیے سات پیسے اکٹھا کرنے کی جدوجہد کو دکھایا گیا ہے جو اس کے شوہر کی گندی ریلوے وردی کو دُھلنے کے لیے چاہیئے تھا۔ پیسہ اکٹھا کرنے کی اس جدوجہد میں اس عورت کا چھ سال کا بیٹا بھی اپنی ماں کے ساتھ ہے۔ باپ کی جیب اور گھر کے سبھی سامان کو ایک ایک کرکے تلاش کرنے کے بعد ان دونوں ماں بیٹے کو صرف چھ پیسے ہی ملتے ہیں لیکن صابن کے لیے سات پیسوں کی ضرورت ہوتی ہے آخر میں مجبور ہو کر ایک پیسے فقیر سے لینے پڑتے ہیں۔ڈرامے کے آخر میں جب تک اس عورت کے پاس سات پیسے اکٹھا ہوتے ہیں تب تک رات ہو چکی ہوتی ہے اور گھر کی لالٹین میں تیل بھی ختم ہو چکا ہوتا ہے، عورت سوچتی ہے کہ اب تیل منگائیں یا صابن، مفلسی کے عالم میں آخر میں وہ عورت خون کی الٹیاں کرکے دم توڑ دیتی ہے۔اس ڈرامے میں پیسے کو تتلی، چوہے، بلّی، گلہری اور ریل کے پہیے سے تشبیہ دیتے ہوئے جس ڈرامائی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے وہ بہت ہی دلچسپ اور المناک ہے۔ڈرامے کی ایک مثال جس میں مزدور طبقے کے معاشی تنگی اور مفلسی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے وہ درج ذیل ہے:

آواز :ایک پیسے کا سوال ہے بابا! ایک پیسے کا سوال! بھگوان بھلا کرے۔ ایک پیسہ! (دروازے پر پہنچ کر) تیرے بچے جگ جگ جئیں مائی! ایک پیسے کے بدلے بھگوان تجھے ہزاروں دے گا(ماں ہنس پڑتی ہے) سخی داتا کا گھر ہے کچھ نہ کچھ لے کے ٹلوں گا۔

ماں :(مسکراتی ہوئی آواز میں) معاف کرو بھیّا۔ ایک پیسے کا سوال یہاں بھی ہے۔ میں ساری دوپہری ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھی رہی۔ ایک پیسے کے لیے۔ ہماری ضرورت پوری ہونے میں بس ایک پیسے کی کمی ہے!

آواز :ایک پیسہ!

ماں :اور کیا؟

آواز :ایک پیسہ میں دے دیتا ہوں۔

ماں :(ہنسی کے مارے بمشکل کہتی ہے)حد ہوئی۔ بھکاری کو لوگ دنیا میں بھیک دیتے ہیں کہ اس سے الٹا لیتے ہیں۔(153)

اس اقتباس کے ذریعہ حبیب تنویر موجودہ دور کے ہندوستان کی اقتصادی صورت حال پیش کرتے ہوئے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ آج ہندوستان میں ایک سیکولر جمہوری آئین کی موجودگی کے باوجود بھی آج بھی ملک میں طبقاتی نظام ہونے کی وجہ سے مزدوروں کی حالت انتہائی خراب ہے، یہاں تک کہ بھکاریوں سے بھی گئی گزری ہے۔ بھکاری تو کسی طرح سے بھیک مانگ کر اپنی ضروریات کو پورا کرلیتا ہے لیکن مزدوروں کو اپنے بیوی بچوں کو کے لیے دووقت کی روٹی جمع کرنا محال ہے۔ حکومت کی جانب سے مزدوروں کے حقوق کی بحالی کی بات تو ضرور کی جاتی ہے لیکن حقیقت میں عملی طور پر مزدور آج بھی استحصال کا شکار ہیں۔ کیوں کہ حکومت کی خراب معاشی پالسیوں کی وجہ سے ہندوستان کا امیر طبقہ امیر تر اور غریب طبقہ، غریب تر ہوتا جارہا ہے اور یہاں کا جمہوری نظام صرف برائے نام ہے جس کی جگہ ملک کی معیشت دوبارہ سے سرمایہ دارانہ نظام پر چل نکلی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ آج کے دور میں اس کی صورتِ حال بدل گئی ہے، لیکن یہ نظام سرمایہ کار کے منافع پر یقین رکھتا ہے اور انسانوں کی فلاح، مزدوروں کے حقوق، کمزوروں کا خیال رکھنے کو فضول سمجھتا ہے۔ اصل میں سرمایہ دار جس منافع کو اپنی جائز کمائی کا حق اور اپنی لیاقت و محنت کا نتیجہ قرار دیتے ہیں وہ کچھ نہیں صرف مزدوروں کی کمائی کا استحصال ہے۔ کیوں کہ مزدوروں کو اپنی کی گئی محنت کا بڑا حصہ نہیں ملتا ہے وہی منافع کی شکل میں سرمایہ داروں کی جیب اور تجوریوں میں چلا جاتا ہے۔ ایک اچھے سیکولر اور جمہوری نظام میں غریبوں اور مزدوروں کی حق تلفی کا کوئی جواز قابل قبول نہیں ہے کیوں کہ اس نظام میں کم آمدنی والے سب طبقات کی معیار زندگی کو بہتر بنانا ہی ریاست اور حکومت کی ذمہ داری اور معاشرے کے خوش حال طبقے کا فرض ہے، کیوں کہ جس معاشرے میں مزدوروں کی عزت نہیں ہوتی ہے وہ معاشرہ ترقی نہیں کرسکتا ہے۔

ڈراما "ہرما کی امر کہانی" میں حبیب تنویر اشتراکیت یا جمہوریت کی مخالفت کرتے ہوئے جاگیردارانہ نظام کی موافقت کرتے ہوئے یہ بتاتے ہیں کہ آزادی سے قبل قبائلی سماج اپنے راجا ہرمادیو کی سامراجیت میں خوش تھا کیوں کہ وہ اپنی بنیادی ضرورتوں اور چھوٹی چھوٹی خواہشوں کی تکمیل جنگل کے بے شمار ذرائع سے پورا کرلیتا تھا۔ اگرچہ اس سامراجی نظام میں اس کو تھوڑا بہت استحصال بھی ہوا تھا لیکن انھیں سخت اقتصادی مسائل کا سامنا نہیں کرنا پڑا تھا۔ ہرمادیو کی ریاست میں اگر کسی کی زمین بنجر ہوجاتی یا کوئی قحط پڑتا تو ایسی صورت میں راجانہ صرف اپنی ریاست کی سرکاری زمین ان کسانوں کھیتی کرنے کے لیے دے دیتا تھا بلکہ ان کی مالی امداد بھی کرتا ہے۔ تاکہ ان قبائلی کسانوں کو کسی طرح کی پریسانیوں کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ لیکن آزادی کے بعد صورت حال بدل گئی، جنگلوں پر سرکاری قبضہ ہوگیا

اور ملک کو ترقی یافتہ بنانے کے عمل میں حکمرانوں کے ذریعہ بڑے پیانے پر جنگلوں کی کٹائی شروع ہوئی جس کی وجہ سے قبائلیوں کی وہ روزمرہ کی ضروریات جو ان جنگلوں سے پوری ہو جایا کرتی تھیں وہ اب پوری نہیں ہو رہی ہیں، جس کی وجہ سے ان کی اقتصادی صورت حال بد سے بدتر ہوتی جارہی ہے۔ ڈرامے کی ایک مثال جس میں جاگیر دارانہ نظام کی حمایت کرتے ہوئے حبیب تنویر نے مہاراج ہر مادیو کی دریا دلی پیش کی ہے وہ درج ذیل ہے:

بھجن رام :لورما ماجھی کہہ رہا تھا آپ نے ریاست کی دس ایکڑ زمین ایک کسان کو دے دینے کا فیصلہ کیا ہے؟۔۔۔۔۔اور خزانے کے روپئے آپ کسانوں میں بانٹ رہے ہیں؟

ہر مادیو :اور کسے باٹوں؟

بھجن رام :ہم سے پوچھ تولیا ہوتا مہاراج!

ہر مادیو :تو کیا اب ہر کام مجھے آپ لوگوں سے پوچھ پوچھ کے کرنا ہو گا؟

بھجن رام :مہاراج! آخر منتری منڈل سرکار نے آپ کے کام میں ہاتھ بٹانے کے لیے بنایا ہے۔(154)

اس اقتباس کے ذریعہ حبیب تنویر نے یہ پیغام دینے کی کوشش کی ہے کہ جمہوریت بالکلیہ شفاف نہیں ہے کیوں کہ اسے موجودہ دور میں فاشسٹ مقاصد کے لیے استعمال کیا جانے لگا ہے جیسا کہ ہر مادیو کی ریاست میں سرکاری منتری منڈل قائم کرکے قبائلیوں کو ان کے بنیادی حقوق سے محروم کر کے کیا گیا تھا۔ اسی طرح فیوڈل ازم بھی پوری طرح سیاہ نہیں ہے کیوں کہ اس نظام نے نہ صرف ادب اور فنون کی ہمت افزائی کی ہے بلکہ ہر مادیو کی طرح ملک میں ایسی بہت سی ریاستیں قائم کی تھیں جس نے غریبوں اور کسانوں کی ہمیشہ مدد کی ہے لیکن بعد میں جب ان جاگیروں پر جمہوری نظام قائم ہوا اور ریاستیں ہندوستانی حکومت کی جاگیر ہو گئیں تو ترقی دینے کے نام پر ان غریبوں، مزدوروں اور کسانوں کا خوب استحصال ہوا اور آج بھی حکومت کی جانب سے ان قبائلی کسانوں اور مزدوروں کے استحصال کا یہ سلسلہ جاری ہے۔

حبیب تنویر نے ملک کے کسانوں، مزدوروں، چھوٹے پیشہ وروں اور عام لوگوں کے اقتصادی مسائل کو بحسن وخوبی اپنے ڈراموں میں پیش کیا ہے۔ چونکہ وہ ترقی پسند ادیب تھے اور تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم "اپٹا" سے عملی طور پر جڑے بھی تھے اسی لیے انہوں نے اشتراکیت کے فلسفے کو اپنی زندگی کا مقصد بنایا اور ملک کے معاشی مسائل کو حل کرنے اشتراکی نظام قائم کرنے کی حمایت کی ہے تاکہ اقتصاد کے وہ مسائل جو صدیوں سے جاگیر دارانہ اور سامراجی نظام کی وجہ سے ملک میں پیدا ہوئے تھے وہ پوری طرح سے ختم ہو سکیں اور سرمایہ پر کنٹرول نجی شعبوں کا

ہونے کے بجائے عوام کا ہو تا کہ دولت کی پیداوار کی تقسیم غریبوں کے مفاد میں بھی ہو۔ حبیب تنویر کے تھیٹر کا مقصد ہی کسانوں، مزدوروں اور غریبوں کو روٹی، کپڑا اور مکان کی بنیادی ضرورتوں سے آزاد کرانا تھا اس لیے انہوں نے اپنے ڈراموں میں ملک کے اقتصادی مسائل کو پیش کرنے کے ساتھ ان مسائل کو کس طرح حل کرنے کی تجاویز بھی پیش کی ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ہندوستان میں پروفیشنل تھیٹر کے قیام پر زور دیا ہے۔

☆☆☆

باب۔ پنجم

حبیب تنویؔر کی ہدایت میں

پیش ہونے والے چند نمائندہ ڈراموں کا تنقیدی تجزیہ

1.1 آگرہ بازار

1.2 شطرنج کے مہرے

1.3 چرنداس چور

1.4 جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں

1.5 دیکھ رہے ہیں نین

1.6 کام دیو کا اپنا بسنت رتو کا سپنا

آگرہ بازار کا تنقیدی تجزیہ

ڈراما ادب کی ایک قدیم اور مقبول صنف ہے اسے دنیا کی تقریباً تمام زبانوں میں بے پناہ مقبولیت حاصل ہے، صنف ڈراما کو یہ مقبولیت ارسطو اور بھرت منی کی پیش کردہ توضیحات اور ان کے ذریعہ بنائے ہوئے ڈرامے کے اصول اور ضوابط کی وجہ سے حاصل ہوئی۔ ڈرامے سے تعلق رکھنے والے تمام کلاسکی ادیبوں نے ڈرامے کے انہیں اصولوں کو اپنے ڈراموں میں استعمال کیا۔ خود مغرب میں بھی زمانۂ قدیم سے ادیبوں نے ارسطو کی پیش کردہ اصولوں پر عمل کیا لیکن انیسویں صدی کی دوسری دہائی میں جرمنی کے مشہور ڈراما نگار برتولت بریخت نے ارسطو کے بنائے ہوئے اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے ڈرامے کے ایک نئے اصول ''ایپک تھیٹر'' کے اصول یا تکنیک کو ڈراموں میں پیش کیا۔ جس کی وجہ سے اسے بہت مقبولیت حاصل ہوئی اور ڈرامے کی دنیا میں ایک نیا انقلاب پیدا ہو گیا اور مختلف زبانوں میں بریخت کی اس تکنیک کا استعمال کر کے ڈراما لکھنے کا تجربہ کیا جانے لگا خود اردو میں بھی بریخت کی ایپک تھیٹر کی تکنیک سے متاثر ہو کر ڈرامے لکھے گئے جس کے ابتدائی اثرات ہمیں ترقی پسند ادیبوں کے ڈراموں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ لیکن صحیح معنوں میں اردو داں طبقے کو بریخت یا ایپک تھیٹر کی تکنیک سے متارف کرانے والوں میں سب سے اہم اور مقبول نام حبیب تنوؔیر کا ہے۔ ان کا ڈراما ''آگرہ بازار'' اردو کا وہ پہلا ڈراما ہے جس میں ایپک تھیٹر کی تکنیک کو سب سے پہلے پیش کیا گیا ہے۔ اسی ڈرامے کے ذریعہ حبیب تنوؔیر نے اردو میں باقائدہ ڈراما نگاری کی شروعات کی ہے۔

آگرہ بازار جدید ہندوستانی تھیٹر یا اردو ڈرامے کی تاریخ میں وہ میل کا پتھر ہے جہاں سے اردو ڈراما جدیدیت کے ایک نئے دور کے سفر کی شروعات کرتا ہے۔ یہ ڈراما کلاسکی اور جدید ڈراموں کے بیچ جو خلیج ہے ان کو پر کرنے والا ڈراما ہے۔ ڈراما آگرہ بازار ڈرامے کی چلی آرہی کلاسکی روایت کے ڈھانچے کا خیال نہ رکھتے ہوئے ایک انوکھی تکنیک میں لکھا گیا ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کو کلاسکی اور جدید ڈرامے کے بیچ کی کڑی مانا جاتا ہے کیوں کہ اس میں کلاسکی ڈرامے کے ساتھ ساتھ جدید ڈرامے کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ بریخت کے ایپک تھیٹر کی مغربی تکنیک کے استعمال کے باوجود تھیٹر کی ہندوستانیت یا قومیت کیا ہو سکتی ہے وہ آگرہ بازار نے کر دکھایا ہے۔ بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں جب بنیادی تھیٹر کا نعرہ بلند ہوا تب بھی آگرہ بازار مرکز میں آیا۔ سال در سال گزر جانے کے باوجود اس کا اسٹیج پر پیش کرنے والا تاثر نہیں کھویا جسے اتنے سالوں تک قائم کرنا مشکل تھا کیوں کہ اسٹیج پر پیش کرنے میں باقی رہنے والا تاثر

زمانہ گزرنے کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے لیکن آگرہ بازار کے ساتھ ایسا بالکل ہی نہیں ہے۔ کیوں کہ زمانہ بدلنے کے ساتھ ساتھ حبیب تنویر نے اس کے پلاٹ اور قصوں میں بہت ساری تبدیلیاں لا کر اسے اور بھی دلچسپ اور بامعنی بنا دیا ہے۔

آگرہ بازار پہلی بار یک بابی ڈرامے کی حیثیت سے مارچ ۱۹۵۴ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی جانب سے جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر پیش کیا گیا جسے حبیب تنویر نے جامعہ ملیہ کے اساتذہ، طالب علموں اور اوکھلا گاؤں کے دیہی اداکاروں کو ایک ساتھ ملا کر بیک وقت تقریباً ۷۵ آدمیوں کے ذریعہ اسٹیج کیا تھا۔ بعد میں اسے قدسیہ زیدی اور دوسرے لوگوں کی فرمائش پر دہلی شہر کے کچھ اور علاقوں جیسے رام لیلا میدان اور ایسٹرن کورٹ وغیرہ جیسی جگہوں پر بھی پیش کیا گیا۔ ابتداء میں یہ ڈراما مشکل سے ایک گھنٹے کا تھا جو ککڑی والے کی کہانی کے ارد گرد گھومتا تھا لیکن ۱۹۶۹ء میں ڈرامے کی خدمات کے لیے سنگیت ناٹیہ اکادمی ایوارڈ سے نوازے جانے کے بعد انعامات کی تقسیم کی تقاریب میں آگرہ بازار پیش کیا گیا تو اسے دوبارہ یکجہ کیا گیا لیکن جب ۱۹۷۰ء میں بنیادی تھیٹر کا نعرہ بلند ہوا تو آگرہ بازار کو دوبارہ پیش کیا گیا اور اسے دو ایکٹ کا بنا کر اس میں مزید ردوبدل کر کے اس میں مکالموں اور نظموں کا اضافہ کر اسے دو گھنٹے کا بنا کر پیش کیا گیا۔ اس کے بعد ۱۹۷۷ء پھر ۱۹۸۹ء اور آخری بار اکیسویں صدی کے ابتداء میں اسے باقاعدہ طور پر اسٹیج ر پیش کیا گیا لیکن ہر بار اس کے قصے میں ترمیم واضافہ ہوتا رہا۔ کتابی شکل میں بھی آگرہ بازار کئی بار شائع ہوا سب سے پہلے آزاد کتاب گھر نئی دہلی نے ۱۹۵۴ء میں اسے شائع کیا اور اس کا دوسرا اڈیشن ۱۹۹۲ء میں منظر عام پر آیا۔ ۱۹۹۸ء میں محمد حسن نے اپنی کتاب اردو ڈراموں کا انتخاب میں آگرہ بازار کو شامل کیا۔ لیکن انہوں نے آزاد کتاب گھر کے پہلے ہی اڈیشن کو اپنے انتخاب میں شامل کر کے شائع کیا تھا۔ آگرہ بازار کی مکمل اشاعت ۲۰۰۴ء میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی کے ذریعہ ہوئی یہ اڈیشن ہر لحاظ سے مکمل ہے اس میں اتنی ہی نظمیں اور مکالمے ہیں جو اسٹیج پر پیش کیے جاتے ہیں۔ ڈراما آگرہ بازار کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر عطیہ نشاط لکھتی ہیں کہ:

> ”حبیب تنویر کا آگرہ بازار ۱۹۵۴ء میں لکھا گیا۔ اور یوم نظیر کے موقع پر جامعہ ملیہ کی طرف سے ۱۴مارچ ۱۹۵۴ء میں جامعہ ملیہ میں کھیلا گیا۔ کسی ڈرامے کی مقبولیت کا اندازہ لگانے کے لئے یہی کافی ہے کہ ۱۶برس کی مدت میں وہ پچاس بار اسٹیج پر پیش کیا جا چکا ہے۔“(155)

آگرہ بازار حبیب کا ایک نیم تاریخی اور معاشرتی ڈراما ہے جو نظیر اکبر آبادی کی ۱۶ نظموں پر مشتمل ہے۔ جس میں نظیر اکبر آبادی کے دور کی سماجی، سیاسی اور معاشی صورت حال کو پیش کیا گیا ہے۔ انیسویں صدی کا یہ دور ہندوستانی تاریخ میں ادبی، مذہبی اور ثقافتی نقطہ نظر سے تبدیلی اور بدلاؤ کا دور مانا جاتا ہے۔ اس دور میں ہندوستان کی عوام پریشان حال، سبھی راجا اور نواب عیاشیوں میں ڈوبے ہوئے تھے۔ شاعر اور ادیب توہم پرستی، تساہل اور تعصب کا شکار تھے۔ عوام میں مفلسی، بے روزگاری اور فاقہ کشی وغیرہ بہت زیادہ بڑھ گئی تھی۔ نظیر اکبر آبادی نے اپنی نظموں کے ذریعہ سماج کے اسی حصے کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اسی دور میں سماج کا ایک خاص طبقہ ادب میں ایک خاص قسم کی نفاست اور نذاکت چاہتا تھا جبکہ نظیر کو ادب میں نفاست اور نذاکت بالکل پسند نہیں تھی وہ سلاست، صاف گوئی اور سادگی کے شاعر تھے انہوں نے ادب کے قائم کردہ عقائد کو خارج کر کے عام لوگوں کے لیے شاعری کی۔ جس کی وجہ سے اس دور کے ادیبوں اور شاعروں نے ان کی شاعری کی طرف کوئی توجہ نہیں دی اور محض تک بندی کہہ کر ٹال دیالیکن عوام نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیااور آج تک اسے زندہ رکھا۔ نظیر کی زندگی کی اسی سچائی کو بنیاد بنا کر حبیب تنویر نے آگرہ بازار ڈرامے کی تخلیق کی ہے۔

حبیب تنویر نے آگرہ بازار میں اسٹیج اور ڈرامے کے فن سے متعلق ایک نیا تجربہ کیا تھااور ان کا تجربہ یہ تھا کہ انہوں نے ہندوستانی اور مغربی ڈراموں کے ملاپ سے ایک نئے طرز کے ڈرامے کی تکنیک کو جنم دیا انہوں نے ہندوستانی تھیٹر میں چلی آرہی ہزاروں سال پرانے لگے بندھے اصولوں سے ہٹا کر کلاسیکی اور مغربی جدید ڈرامے کے بیچ ایک نیاراستہ نکالا، جس میں بریخت کی ایپک تھیٹر اور ہندوستان کی کلاسکی ڈرامے دونوں کی خصوصیات موجود ہیں، اس کی سب اچھی مثال ان کا ڈراما آگرہ بازار ہے۔ یہ ڈراما کسی اسٹیج کا محتاج نہیں ہے اور نہ ہی یہ ایک نکڑ ناٹک ہے اس میں ڈرامے کی تمام ضروریات اور روایات کا پورا خیال رکھا گیا ہے مگر اس کے باوجود یہ ایک روایتی ڈراما نہیں ہے۔ حبیب تنویر نے اس دڑامے میں نظیر اکبر آبادی کی نظموں کے ذریعہ سے انیسویں صدی کے ابتدائی زمانے کی سماجی، سیاسی اور معاشی صورت حال کا ایک نقشہ پیش کیا ہے جو نہ صرف اپنے زمانے کی عکاسی کرتا ہے بلکہ وہ اس پورے دور کی تاریخ بن کر سامنے آتا ہے۔ دوسرے یہ کہ حبیب تنویر نے نظیر اکبر آبادی کی شخصیت کو نظموں اور مکالموں کے ذریعے اس انداز سے پیش کیا ہے کہ ان کی شخصیت کے تمام پہلو بہت ہی خوبصورتی کے ساتھ ابھر کر سامنے آسکیں۔ آگرہ بازار کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ نظیر اس ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں اور ڈرامے کا سارا قصہ انھیں

کے ارد گرد گھومتا ہے لیکن خود وہ کبھی اسٹیج پر نمودار نہیں ہوتے ہیں۔ اس ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ ہمیں وہ چیز بھی دکھائی دینے لگتی ہے جو بظاہر خود اسٹیج پر پیش نہیں کی جاتی ہے۔ڈاکٹر عطیہ نشاط، حبیب تنویر کا ڈراما آگرہ بازار کے مقصد کو ظاہر کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ:

> ''ڈراما پڑھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حبیب تنویر کے سامنے دو مقصد ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ پہلا نظیر کو آگرے کے عوامی شاعر کی حیثیت سے پیش کرنا اور دوسرا آگرے کی زبوں حالی اور اقتصادی زوال کو پیش کرنا۔''(156)

آگرہ بازار کے قصے میں جس دور کے سماجی، سیاسی، تہذیبی اور اقتصادی ماحول کی عکاسی کی گئی ہے اس کا زمانہ ۱۸۱۰ء کے آس پاس کا ہے۔ ڈرامے کا مقام آگرہ کی کناری بازار، وقت ایک دن اور کھیل کی مدت تقریباً دو گھنٹے کی ہے۔اس ڈرامے کے وقت کے انتخاب کے سلسلے میں حبیب تنویر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''ڈرامے کا زمانہ لگ بھگ ۱۸۱۰ء کا ہے۔اگر تمام رائے کے مطابق ۱۷۳۵ء نظیر کی تاریخ پیدائش مان لی جائے تو اس زمانے میں نظیر کی عمر کوئی ۷۵ برس کی ہوگی۔ ابھی ان کی زندگی کے ۲۰ سال اور باقی تھے۔ ۱۸۳۰ء وفات کا سال ہے۔ میں نے ڈرامے کے لئے یہ زمانہ کئی وجوہ کی بنا پر مقرر کیا۔''(157)

۱۸۱۰ء کا یہ زمانہ ادبی، سیاسی، سماجی اور معاشی نقطۂ نظر سے بڑی انحطاط اور تبدیلی کا دور تھا۔ میر کی ادبی زندگی اپنے آخری مراحل پر تھی اور غالب کی شاعری کا یہ ابتدائی زمانہ تھا۔مغلیہ سلطنت برائے نام کی رہ گئی تھی اور ملک میں انگریزوں کا اقتدار و زیادتیاں بڑھتی ہی جارہی تھی، دہلی اور آگرہ پر بار بار حملے ہو رہے تھے ملک میں ہر جگہ قتل و غارت اور لوٹ مار مچی ہوئی تھی۔ شعرا دہلی چھوڑ کر لکھنؤ اور دوسرے علاقوں میں جانے لگے تھے،کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج قائم ہو چکا تھا اور اردو نثر اپنے ابتدائی مراحل میں چل رہی تھی۔ پرانا سماجی ڈھانچہ ٹوٹ رہا تھا چاروں طرف افراتفری اور سیاسی بے چینی پھیلی ہوئی تھی لوگوں کی اقتصادی حالت دن بدن بد سے بدتر ہوتی چلی جارہی تھی۔ لیکن اس دور میں نظیر کی شاعری اپنے عروج پر تھی۔ ان کی نظموں میں وہ ترقی پسند عناصر موجود تھے جو اس دور کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی صورت حال کو بدلنے کی قوت رکھتے تھے۔ اس لیے یہ زمانہ ڈرامے کے پلاٹ کے لیے حبیب تنویر کو زیادہ مناسب معلوم ہوا۔ پروڈکشن کے لحاظ سے ڈراما آگرہ بازار کے پلاٹ کو حبیب تنویر نے چار حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

"(۱)عوام کا افلاس اور بے روز گاری (۲) ادیبوں کا تساہل، تعصب اور زندگی سے فرار (۳) چھوٹے پیشہ وروں میں نظیر کی مقبولیت (۴) نظیر کا پیغام۔" (158)

ڈراما آگرہ بازار کو پیش کرنے والی بنیادی چیز فقیروں کے گیت ہیں جو منظر کے بیچ بیچ میں آتے ہیں اور کڑیوں کو جوڑتے ہوئے محرک کا کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ گیت نظیر کی تصدیق کرنے کے ساتھ ڈرامے کی رفتار کو منظم کرتے ہیں اور کسی خاص جگہ پر رُک کر منظر کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔ اس ڈرامے کو بنیادی طور پر دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے جس میں بہت سے سین ہیں جو منظر کے اعتبار سے تقسیم نہیں ہیں۔ پہلا ایکٹ آگرہ کی صورتِ حال اور نظیر کے تعارف سے شروع ہوتا ہے جسے فقیر گاتے ہیں اور جو ککڑی والے کی جدوجہد پر ختم ہوتا ہے اور دوسرا ایکٹ نظم بنجارہ نامہ سے شروع ہو کر آدمی نامہ پر ختم ہوتا ہے۔

آگرہ بازار ڈرامے میں قصے کی ابتداء نظیر اکبر آبادی کی نظم شہر آشوب سے ہوتی ہے جس میں آگرہ بازار کی جھلک ہے۔ پہلے ایکٹ میں پردہ اٹھنے سے پہلے دو لوگ فقیر کے بھیس میں نظیر کی نظم شہر آشوب گاتے ہوئے کورس کے انداز میں اسٹیج کے پیچھے سے حاضرین کے بیچ ہوتے ہوئے اسٹیج پر آکر کھڑے ہو جاتے ہیں اور نظم سنا کر تال پر کڑے بجاتے ہیں۔ یہ دونوں فقیر اس ڈرامے میں راوی کا کردار ادا کرتے ہیں۔ جو حاضرین کے سامنے پیش ہونے والے قصوں کے بارے میں نظم کے ذریعے بتاتے ہیں اور حاضرین کو ذہنی طور پر تیار کرتے ہیں۔ ڈرامے کی ابتداء درج ذیل نظم سے ہوتی ہے:

ہے اب تو کچھ سخن کا مرے کاروبار بند — رہتی ہے طبع سوچ میں لیل و نہار بند

دریا سخن کی فکر کا ہے موجدار بند — ہو کس طرح نہ منہ میں زباں بار بار بند

جب آگرے کی خلق کا ہو روزگار بند۔۔۔۔(159)

یہاں راوی یا فقیر حاضرین کو جو نظم سناتا ہے وہ نظیر اکبر آبادی کی نظم شہر آشوب ہے۔ اس ایک نظم سے ہی آگرہ بازار کا پورا ماحول سامنے آتا ہے۔ جس میں اس دور کے آگرے کے لوگوں کی معاشی اور اقتصادی بدحالی کا نقشہ کھینچتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس شہر میں روزگار کی کیسی تنگی پھیلی ہوئی ہے۔ شہر میں جتنے بھی کارخانے ہیں وہ معاشی تنگی کی وجہ سے بند پڑے ہیں۔ دکانیں جتنی بھی ہیں سب پر روزی کی مشکلات ہے وہ کھلتی ضرور ہیں لیکن کوئی خریدار نہیں ہے۔ سیٹھ ساہوکار جو عام طور سے سماج کے امیر لوگ ہوتے ہیں اور جو خود دوسرے کو سود

پر رقم ادھار دیتے تے لیکن ان کا بھی یہ حال ہے کہ وہ خود ادھار لے کر کھا رہے ہیں۔ یہ باغ یعنی آگرہ ایسا لُٹ چکا ہے کہ کوئی باغ بان یا مالی اس کا پرشان حال نہیں ہے۔ اس چار پانچ بند میں اس وقت کے آگرے کی عکاسی اور خود نظیر کی شخصیت کا تعارف ہوتا ہے۔ غور کرنے کی بات تو یہ ہے کہ آگرہ صرف ایک علامت ہے جو سیاق وسباق ہے پورے ملک کا۔ اس طرح یہ ڈراما سیاسی عدم استحکام کے بیچ عام انسانوں کے درمیان پھیلی مایوسیت، جلن اور تذبذب کی صورت کی عکاسی کرتا ہے۔

نظیر کی نظم شہر آشوب حاضرین کے سامنے پڑھنے کے بعد ایک فقیر دائیں طرف سے اور دوسرا بائیں طرف سے اسٹیج کے باہر چلا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اسٹیج کا پردہ اٹھتا ہے تو حاضرین کو بازار کا منظر دکھائی دیتا ہے جہاں سردبازاری ہے اور عجب سی بے رونقی چھائی ہوئی ہے ککڑی، تربوز، لڈو اور دوسرے پھیری والے آواز لگا کر اپنا سامان بیچنا چاہتے ہیں لیکن کوئی بھی ان کی آواز کی طرف توجہ نہیں دیتا ہے۔ بچے للچائی ہوئی نظروں سے خوانچے والے کی طرف دیکھتے ہیں لیکن خریدنے کے لیے دم نہیں بھرتے ہیں۔ پتنگ والے کی دوکان بند ہے پان والے کے اوپر کوٹھے سے کسی نسوانی گیت کی آواز آرہی ہے۔ دو گاہک کتب فروش کی دوکان پر کتابیں دیکھنے میں مصروف ہیں۔ تھوڑی دیر بعد ککڑی اور تمام پھیری والوں کی آواز سنائی دیتی ہے لیکن راہگیر بے نیازی سے گزر جاتے ہیں۔ جس سے آگرہ کے لوگوں کی مفلسی اور تنگدستی کی تائید ہوتی ہے اور بازار کی سردبازاری کا پتہ چلتا ہے۔ اتنے میں ایک مداری بندر لے کر بازار میں داخل ہوتا ہے جس کی وجہ سے لوگ اس کے پاس جمع ہو جاتے ہیں۔ بندر والا بندر کے ذریعے ملک کے تاریخی واقعات کو پیش کرتا ہے جس میں نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے دہلی پر حملے اور سورج مل جاٹ کا آگرہ لوٹنے اور اس کے ذریعے سے آگرہ پر جو آفت ٹوٹی اس کا ذکر، انگریزوں کی ہندوستان میں آمد، قحط بنگال اور پلاسی کی لڑائی جیسی کئی تاریخی حقیقتوں اور ساتھ ہی ساتھ اس دور کے حالات، مفلسی اور فاقہ کشی وغیرہ جیسی کئی حقیقتوں کو بندر کے ناچ کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ بندر کا لوگوں سے پیسے مانگنے کی وجہ سے لوگوں کا وہاں سے کھسکنا، بندر والے کا ککڑی والے سے لڑائی کرکے اس ٹوکری پھینکنا ان سارے واقعات سے حاضرین کے ذہن پر یہہ بات ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے کہ جب لوگوں کے پاس کھانے کے لیے پیسے نہیں ہیں تو وہ کیا بندر کا ناچ دیکھیں گے اور بازار سے کیا چیز خریدیں گے۔

ککڑی والا اور مداری کے جھگڑے ختم ہونے کے بعد دو فقیر کورس کے انداز میں نظیر کی نظم "روٹیاں" سناتے ہوئے تھیٹر کے پچھلے دروازے سے اسٹیج پر آکر باہر نکل جاتے ہیں جس کا مقصد ناظرین کو یہ واضح کرنا ہے کہ روٹی کی انسانی زندگی کی میں کیا اہمیت ہے اور اس کے لیے وہ کیا کچھ نہیں کرتا ہے انسان جب بھوکا ہوتا ہے تو اسے چاند اور سورج کیا دنیا کی ہر شے میں روٹیاں ہی نظر آتی ہے، اور بھوکے پیٹ انسان سیر و سپاٹ، بھجن کیا خدا کی بھی عبادت نہیں کر سکتا ہے۔ دنیا، سماج اور مذہب یہاں تک کی خدا کی بھی یاد روٹی ہی دلاتی ہے۔

نظم ختم ہونے کے بعد دونوں فقیر باہر چلے جاتے ہیں اس کے بعد ایک اور منظر سامنے آتا ہے۔ ککڑی والے کو ککڑی بیچنے کی ایک نئی ترکیب سوجھتی ہے دوسرے پھیری والے اس سے اس نئی ترکیب کے بارے میں جاننا چاہتے ہیں لیکن وہ بتانے سے انکار کر دیتا ہے۔ اسی دوران ان لوگوں کے آپس میں جھگڑے شروع ہو جاتے ہیں سب دوکانیں چھوڑ چھوڑ کر وہاں جمع ہو جاتے ہیں۔ اتنے میں موقع غنیمت پا کر کچھ چور اچکّوں کے ذریعے بازار کا سامان لوٹتے دکھایا گیا ہے۔ جس سے کمھار کے دو برتن ٹوٹ جاتے ہیں اور بازار میں فساد ہو جاتا ہے اور لوگ اپنی اپنی دوکانیں بند کر لیتے ہیں۔ اسی دوران فقیر پھر سے اسٹیج پر آکر نظیر کی نظم مفلسی پڑھتے ہیں۔ جس میں ان تمام مصائب اور بدعتوں کا ذکر کیا جاتا ہے جو مفلسی سے پیدا ہوتی ہے اور مفلس کا جینا حرام کر دیتی ہے۔

اس نظم کے بعد ککڑی والا پہلے ایک راہ گیر سے پھر اس کے بعد ایک شاعر سے ککڑی پر نظم لکھنے کی درخواست کرتا ہے۔ اسے کسی طرح یہ یقین ہو جاتا ہے کہ گا کر ککڑی بیچنے سے وہ زیادہ بکنے لگے گی۔ اسی دوران شاعر، کتب فروش اور ہمجولی کی گفتگو سے اس دور کے ادیبوں کے ادب کا معیار اور مغلیہ سلطنت کی صورت حال کی تائید ہوتی ہے۔ اسی دوران استاد ذوق کا بھی ذکر آتا ہے اور میر کے شعر بھی پڑھے جاتے ہیں اور یہ تصدیق ہوتی ہے کہ ان دنوں وہ لکھنؤ میں گوشہ نشیں ہیں۔ لڈو اور تربوز والے کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے کہ ملک میں ہر طرف لوٹ مچی ہوئی ہے۔ شاعر، کتب فروش سے اپنی شاعری کا مسودہ چھپوانے کی درخواست کرتا ہے اسی دوران فقیر پھر اسٹیج پر داخل ہوتے ہیں اور نظیر کی نظم خوشامد پیش کرتے ہیں۔ جس کا مقصد اس دور کے لوگوں کی خوشامد پرست ذہنیت کو پیش کرنا تھا کہ کس طرح لوگ اپنا کام نکالنے اور عہدوں کو حاصل کرنے کے لیے لوگوں کی خوشامد کرتے ہیں اس دور میں وہی کامیاب ہیں جو خوشامد کرنے والے ہیں مثلاً اس دور کے مشہور درباری شعراء اور انھیں کوئی کامیابی نہیں ملتی جو خوشامد کرنے والے نہیں ہوتے خواہ وہ عوام میں کتنے ہی مقبول کیوں نہ ہوں جیسے کہ نظیر اکبر آبادی۔ اسی

دوران میر کے کلام اور اردو کی مختلف صنعتوں کا ذکر ہوتا ہے اور نظم کی اہمیت کا پتہ چلتا ہے۔ اسی دوران ایک عمر رسیدہ تذکرہ نویس داخل ہوتا ہے لکڑی والا ان سے بات کرنا چاہتا ہے لیکن وہ میر کے نقش قدم پر چل کر اپنی زبان خراب نہیں کرنا چاہتے ہیں۔ جس سے اعلیٰ طبقے کے شاعر اور لوگوں کی عوام سے تعصب اور نفرت اور نظیر کی عوامی مقبولیت کا پتہ چلتا ہے۔ تذکرہ نویس کی باتوں سے دہلی کی سیاسی وسماجی صورت حال پر روشنی پڑتی ہے اور لوگوں کا دہلی چھوڑ کر لکھنؤ اور دوسرے شہروں کی طرف جانے کا ذکر ہوتا ہے۔ یہ ساری باتیں اس دور کے دہلی اور آگرہ ہی نہیں بلکہ پورے ملک کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی صورت حال کا خلاصہ کرتی ہے۔ تذکرہ نویس، شاعر اور کتب فروش کی چھاپہ خانے کی آمد سے فارسی ادب کی کمی اور ریختہ میں رسائل، اخبار اور کتب کی چھپائی کی شروعات اور دہلی میں کالج کا قیام وغیرہ کی گفتگو سے زمانے کی تبدیلی کا اندازہ ہوتا ہے۔ زمانے کی بدلتی ہوئی قدروں کو دیکھ کر کتب فروش تذکرہ نویس سے زمانے کے ساتھ بدلنے کی تلقن اور عصری تقاضوں کو پورا کرنے والا ادب لکھنے کے لیے کہتا ہے۔ لیکن وہ لوگ زمانے کے بدلنے کا شکوہ تو کرتے ہیں لیکن اپنے آپ کو بدلنے کی قوت نہیں رکھتے ہیں۔ بلکہ اس کو بدلنے کے لیے مجاہدین انتظار کرتے ہیں جبکہ ہمجولی کی بات سے یہ پتہ چلتا ہے کہ زمانے کو بدلنے کے لیے مجاہد نہیں بلکہ انسان کی ضرورت ہے۔ جو ترقی کے اسی دور سے پیدا ہوں گے۔ اسی دوران میر امن کی فورٹ ولیم کالج میں ملازمت اور قصہ چہار درویش اور سورج مل جاٹ کا ان کی جائداد لوٹنے کا ذکر آتا ہے۔ اس کے ساتھ نصر اللہ بیگ اور غالب کی فارسی دانی کا پتہ چلتا ہے۔ اسی اثنا میں دیہاتیوں کی ایک ٹولی بلدیوجی کا میلہ گاتی ہوئی بائیں راستے سے اور سکھوں کی ایک ٹولی دائیں راستے سے مدح گرونانک شاہ گرو گاتی ہوئی آتی ہے دونوں میں مدبھیڑ اور تناؤ کی فضا قائم ہو جاتی ہے لیکن تصویر گرو کے سامنے سب سر جھکا کر ایک ایک کر کے دونوں ٹولی نظم گا کر چلی جاتی ہے۔ اس نظم کے ذریعہ حبیب تنویر یہ بتانا چاہتے ہیں کہ انسانیت کے بیچ مذہب کی کوئی واضح تعریف نہیں ہے بلکہ مذہب سب کو جوڑتا ہے اور انسانی بھائی چارہ کی تعلیم دیتا ہے۔ جس سے نظیر کی قومی یکجہتی کا انکشاف ہوتا ہے۔

دونوں ٹولیوں کی نظم پیشکش کے بعد شہدا اور طوائف بے نظیر کی شاعرانہ گفتگو سے نظیر کے ادبی معیار کا اندازہ ہوتا ہے۔ شاعر اور تذکرہ نویس کی گفتگو سے اس دور کے بے معنی ادب لکھنے والوں کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہے اور میر کا دہلی آنے پھر دوبارہ لکھنؤ جانے کا ذکر، کتابوں کی دوکان پر فارسی کتابوں کی کمی اور اردو زبان میں لکھی اور ترجمہ کی گئی کتابوں کی اہمیت اور ساتھ ہی نظیر کے کلام کا کیا معیار ہے؟ یہ ان کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے۔

کتب فروش کا لڑکے سے مغلظات بکنے سے اس دور کے اعلیٰ طبقے کا ادنیٰ طبقے سے نفرت اور تعصب کی تصدیق ہوتی ہے۔

اس منظر میں ککڑی والا اپنی ککڑی پر نظم لکھوانے کی جدوجہد میں مصروف نظر آتا ہے وہ ایک ایک کے پیچھے نظم لکھوانے کی غرض سے لگ جاتا ہے۔ لیکن سب اسے دتکار دیتے ہیں لیکن وہ مسلسل جدوجہد میں لگا رہتا ہے۔ جس سے اس کے کردار کے متحرک ہونے اور زمانہ کے ساتھ اپنے آپ کو بدلنے کی تائید ہوتی ہے۔ برتن والے کے یہاں بیٹے کی پیدائش اور کریمن اور چمیلی جیسے ہجڑوں کی آمد اور نظیر کی نظم کنہیا کا بالپن سنانا اور ساتھ ہی برتن والے کا کورے برتن کے عنوان سے نظم سنانا۔ اس سے عوام میں نظیر کی مقبولیت اور ہمہ جہت شخصیت کی تصدیق کرتی ہے۔ داروغہ کا بازار میں معمولی جھگڑے کو دنگا فساد بتا کر پورے بازار والوں پر ایک ایک روپئے کا جرمانا لگانا ملک کے سیاسی کھوکھلے پن کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس کے بعد نظیر کی نواسی کا اپنے نانا کے لیے لالہ کی دوکان سے آم کے اچار لے جانا اور اس میں چوہا مرے ہونے کی وجہ سے نظیر کی چوہے پر لکھے چند شعر کے ساتھ اسے واپس کرنا نظیر کی قابلیت، اعلیٰ ظرفی اور حاضر جوابی کی تائید کرتی ہے۔ اس بند کو لے کر نظیر کے کلام کے معیار پر کتب فروش اور شاعر نما آدمی کے درمیان جو مکالمے ہوتے ہیں اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ یہ لوگ نظیر کے کلام کو پسند نہیں کرتے ہیں ان لوگوں کی گفتگو سے نظیر کی زندگی کے مختلف پہلو زیرِ بحث آتے ہیں۔ شہدا اور طوائف بے نظیر کی باتوں سے اس دور کی ازدواجی زندگی کا انکشاف ہوتا ہے۔ شہدا اور داروغہ کی گفتگو سے عوام اور سیاست دانوں کے بیچ آپسی تعلقات کا پتہ چلتا ہے کہ کس طرح پولس والے عام لوگوں کی حفاظت کرنے کے بجائے ان کو جھوٹے کیس میں پھنسا کر ان سے پیسے اصول کرتے ہیں۔ شاعر نما آدمی اور کتب فروش کی باتوں سے اس دور کے عوام اور خواص پسند ادب اور ان کی اشاعت کے بارے میں پتہ چلتا ہے۔ اس کے بعد فقیر آتے ہیں اور نظیر کی نظم پیسہ سناتے ہیں جس سے پیسے کی اہمیت کا اندازہ اور اس دور کی معاشی صورت حال اور اس کی تنگدستی کا پتہ چلتا ہے۔ ککڑی والا منظر کے آخری میں دکھائی دیتا ہے جو کی شاہ صاحب سے ککڑی پر نظم لکھوانے کی کوشش کرتا ہے لیکن اسے کامیابی نہیں ملتی ہے اور وہ سر پکڑ کر بیٹھ جاتا ہے پہلا ایکٹ یہیں پر ختم ہو جاتا ہے۔

دوسرے ایکٹ میں بھی پہلے ایکٹ کی طرح پردہ اٹھنے سے پہلے دو فقیر راوی کے طور پر اسی طرح ہال سے گزرتے ہوئے پردے کے پاس آکر کھڑے ہو جاتے ہیں اور نظیر کی نظم بنجارہ نامہ سناتے ہیں۔ جس میں علامتی انداز

میں انسان کو بنجارے کے موافق بتایا گیا ہے اور اس حقیقت کو واضح کیا گیا ہے کہ جب موت آئے گی تو ساری چیزیں یہیں کی یہیں دھری رہ جائے گی کوئی چیز کام نہیں آئے گی۔ نظم کے آخری بند کے بعد پردہ اٹھتا ہے اور بازار کا منظر سامنے آتا ہے۔ ککڑی والا اور دوسرے پھیری والے کے مکالموں سے ملک میں بے روزگاری کی شدت ظاہر ہوتی ہے اور شاعر اور کتب فروش کے مکالموں سے اس دور کے اعلٰی طبقے کی معاشی تنگی اور لوگوں کی قرضداری کا پردہ فاش ہوتا ہے۔ اس سین کے بعد پتنگ والا جس میں نظیر کی جھلک ہے اس کو اپنی دوکان کھولتے دکھایا گیا ہے۔ پتنگ والا اور برتن والا کی گفتگو سے عوام کے تعیں سیاست دانوں کی بے رکھی ظاہر ہوتی ہے اور اس کا میاں نظیر کے ساتھ آگرہ کی تیراکی کے میلے میں جانے کے ذکر سے نظیر کی ازدواجی زندگی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کتاب کی دوکان پر شاعر، تذکرہ نویس اور کتب فروش کے مکالموں سے نظیر کی سیرت کھل کر سامنے آتی ہے۔ لڈو اور ککڑی والے ایک بار پھر لڑتے ہیں ایک لڑکا جب پتنگ والے کے یہاں پتنگ لینے آتا ہے تو کتب فروش اس سے غزل سنانے کے لیے کہتا ہے لڑکا نظیر کی غزل سناتا ہے جو سبھی کو بہت پسند آتی ہے لیکن تذکرہ نویس، شاعر اور کتب فروش وغیرہ جس کے کردار میں اس دور کے تذکرہ نگار، شاعر اور ادیب کی جھلک ہے ان کے یہاں نظیر کی مخالفت ہے ان کو بھی نظیر کی یہ نظم پسند تو آتی ہے لیکن تعصب کی بنا پر اسے محض تکبندی کہہ کر نظیر کو ادنٰی شاعر قرار دیتے ہیں اسی دوران استاد شاعر میر، سودا کے اشعار بھی پڑھے جاتے ہیں۔ انشاء اور مصحفی کا بھی ذکر ہوتا ہے اور ان کی معرکہ آرائیوں کا پتہ چلتا ہے اسی دوران آتش اور ناسخ کا بھی ذکر ہوتا ہے اور ان کے عروج کا پتہ چلتا ہے۔ یہاں یہ باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس دور کے شعراء کے یہاں عروج کے ساتھ زوال بھی ہوتا ہے لیکن نظیر واحد ایک ایسے شاعر ہیں جن کے اشعار ہر دور میں مقبول عام رہے ہیں۔ اس وجہ سے وہ عوام میں ہر وقت مقبول رہے ہیں۔ پتنگ والے کی فرمائش پر جب لڑکا نظیر کی نظم سناتا ہے تو نظیر سے تعصب کی بنا پر کتب فروش اسے چپ رہنے کے لیے کہتا ہے اور اس کا غصہ وہ ککڑی والے پر ظاہر کرتا ہے۔ کتاب والے کا غصہ دیکھ کر لڑکا وہاں سے جانے لگتا ہے لیکن پتنگ والا اسے اپنی دوکان پر بلالیتا ہے۔ اس منظر سے ادیبوں اور شاعروں کا اپنے ہمعصر شعراء سے، امیروں کا غریبوں سے اور بڑے پیشہ وروں کا چھوٹے پیشہ وروں سے نفرت اور تعصب کا پتہ چلتا ہے۔ پتنگ والا چونکہ نظیر کا عاشق ہے اس لیے وہ نہ صرف خود نظیر کی نظمیں سناتا ہے اور اس لڑکے کو بھی نظیر کی ہی نظمیں سنانے کے لیے کہتا ہے۔ جس سے سب لوگ پتنگ والے

کے یہاں جمع ہو جاتے ہیں اور نظم کی خوب تعریف کرتے ہیں۔ جس سے نظیر کی عوامی مقبولیت پوری طرح کھل کر سامنے آتی ہے۔

پتنگ والا اور لڑکے کے نظم پڑھنے کے دوران گھوڑوں کا تاجر منظور حسین اسی مجمع میں دکھائی دیتا ہے پتنگ والا اس سے بات کرنا چاہتا ہے لیکن وہ منھ پھیر لیتا ہے۔ پتنگ والا اور بنی پرشاد کی گفتگو سے منظور حسین کے کردار کا انکشاف ہوتا ہے اور انگریزوں اور مراٹھوں کی لڑائی، میرٹ میں فوجیوں کی بغاوت اور عوام کی ان سے بیزاری، جھانسی اور دوسرے علاقوں میں ٹھگوں کی سرگرمیاں وغیرہ سے اس دور کی سماجی، معاشی اور سیاسی صورت حال سامنے آتی ہیں۔ پتنگ والے کے مکالموں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ آگرہ کی بھی یہی صورت حال ہے لوگوں کے پاس اتنا پیسہ نہیں ہے کہ وہ اپنا پتنگ بازی کا شوق پورا کرسکیں جس سے اس دور کے آگرہ کی معاشی بدحالی، تنگ دستی اور ملک اقتصادی صورت حال کی حقیقت واضح ہوتی ہے۔ اس کے بعد نظیر کی نظم ہولی گاتے ہوئے کچھ لوگ داخل ہوتے ہیں۔ جس سے نظیر کی انسانی دوستی، سیکولر ذہن اور ہر مذہب میں ان کی مقبولیت کا پتہ چلتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ نظیر کی نظموں کی فنّی خوبیوں، صنائع و بدائع، تشبیہوں و استعاروں اور نظیر کے معیار و سخن کا پتہ چلتا ہے۔ پتنگ والے کی فرمائش پر لڑکا نظیر کی نظم سراپا سناتا ہے جس میں نظیر نے خود کا سراپا کھینچا ہے۔ نظیر کی نواسی اور پتنگ والے کے مکالموں سے نظیر کی شخصیت واضح ہوتی ہے اور یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ بچوں کو پڑھانے کے لیے کوئی پیسہ نہیں لیتے ہیں اگر کوئی دے بھی دیتا ہے تو اسے وہ اپنی ذات پر نہیں خرچ کرتے ہیں اس کے علاوہ اس بات کا بھی ذکر ہوتا ہے کہ حیدر آباد اور لکھنؤ کے شاہی دربار سے کئی بار بلاوے آئے لیکن وہ نہیں گئے۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ نظیر کی زندگی میں پیسے کی کوئی اہمیت نہیں تھی اور نہ ہی انھیں کسی طرح کا کوئی لالچ تھا۔ اس کے علاوہ ان کی قومی یکجہتی کا پتہ بھی چلتا ہے کہ انھیں آگرہ سے کس قدر محبت تھی۔ یہیں پر ککڑی والا پتنگ والے سے میا ں نظیر کے گھر کا پتہ پوچھتا نظر آتا ہے۔ ان دونوں کے مکالموں سے نظیر کی رحم دلی، سادہ لوحی، خلوص، عوامی شاعر اور ایک اچھا انسان ہونے کا پتہ چلتا ہے۔

ڈرامے کے آخری میں اجنبی اور کتب فروش کے مکالمے اعلٰی طبقے کی عام انسانوں کے تعیں حقارت، تعصب اور نفرت کو ظاہر کرتے ہیں اور ساتھ ساتھ نظیر جیسے عوامی شاعر سے بھی نفرت و تعصب کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ گنگا پرشاد، کتب فروش کو زمانے کے تقاضے کے ساتھ خود کو بدلنے کا مشورہ دیتا ہے۔ سپاہیوں اور شہدا کے

مکالمے ملک کے سیاسی کھوکھلے پن کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ کس طرح سیاسی لوگ بے گناہ لوگوں کو اپنے مفاد کی خاطر جیل میں ڈال دیتے ہیں۔ اسی دوران مداری ایک بار پھر ریچھ کے ساتھ نظیر کی نظم ریچھ کا بچہ گاتے ہوئے داخل ہوتا ہے اب مداری کے ساتھ بندر نہیں بلکہ ایک ریچھ ہے اور وہ سر پر ہیٹ پہن رکھا ہے اسٹیج پر آکر وہ اپنا ہیٹ نیچے پھینک دیتا ہے جس کے نیچے سے گاندھی ٹوپی نکلتی ہے اور ہاتھ میں لیے ہوئے ڈنڈے کو ذرا جھکاتا ہے تو اس میں سے ترنگا نکلتا ہے جسے وہ فضا میں لہرانے لگتا ہے۔ اس سے حاضرین پر یہ زور ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اب صدی بدل چکی ہے اور ملک اب انگریزوں کی غلامی سے آزاد ہو چکا ہے۔ اس کے بعد مداری نظیر کی نظم ریچھ کا بچہ پڑھتا ہے اس کے ساتھ ہی بیسویں صدی کے لوگ بازار میں چلتے پھرتے دکھائی دیتے ہیں جن کے لباس بیسویں صدی کے ہیں۔ پان والے کی دوکان پر ایک آدمی سائیکل پر کھڑا ہے، کتاب والے کی دوکان کے باہر بیسویں صدی کا بورڈ لگ جاتا ہے وغیرہ جیسی بازار میں بہت سی تبدیلیاں آجاتی ہیں۔ ساتھ ہی دروازوں کے پیچھے سے آتے ہوئے مفلس اور غریب بچوں پر نظر پڑتی ہے ان کے جسموں پر چیتھڑے ہیں چہرے پر مفلسی اور افسردگی، ایک ہاتھ میں بھیک کا کٹورا اور دوسرے میں مختلف عنوانات کے استہار بورڈ اور پلے کارڈ ہیں کسی کے ہاتھ میں نظیر کی قد آور تصویر ہے تو دوسرے ہاتھ میں اعلان نامہ یوم نظیر انڈو پاک مشاعرہ۔ اس منظر سے حبیب تنویر نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ ملک آزاد ہو جانے بعد بھی عوام میں مفلسی اور غربت باقی ہے آج بھی لوگوں کے پاس نہ تو کھانے کو کچھ ہے اور نہ ہی پہننے کو، لوگ آج بھی غربت کی وجہ سے بھیک مانگنے پر مجبور ہیں۔ ہاتھ میں نظیر کی قد آور تصویر اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ آج بھی عوام کی نظروں میں نظیر اسی طرح مقبول ہیں۔ اس کے بعد ککڑی والے کا مسئلہ حل ہو جاتا ہے وہ نظیر سے اپنی ککڑی پر نظم لکھوا کر اسے گا گا کر بیچتا ہے جس سے اس کی ککڑیاں تیزی سے بکنے لگتی ہیں ککڑی والے کو دیکھ کر لڈو اور تربوز والے اور دوسرے پھیری والے بھی نظیر سے نظم لکھوا کر اپنا سامان بیچنا شروع کر دیتے ہیں۔ جس سے نظیر کی انسانی دوستی اور انسانی ہمدردی اور اعلٰی ظرفی کا پتہ چلتا ہے۔ داروغہ اور بے نظیر کے مکالموں سے سیاست کا چہرہ ابھرتا ہے اور ملک کے اعلٰی طبقے کی ازدواجی زندگی کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے بعد آخر میں فقیر نظیر کی نظم آدمی نامہ گاتے ہوئے داخل ہوتے ہیں۔ پھر اس کورس میں اسٹیج کے سب لوگ شامل ہو جاتے ہیں اور آخری بند "اور مفلس و گدا ہے سو ہے وہ بھی آدمی" سب ملکر ایک ساتھ گاتے ہیں۔ اس سے لوگوں کو قومی یکجہتی، بھائی چارہ اور آپسی برابری کی تعلیم دی گئی ہے۔

پلاٹ کے اعتبار سے آگرہ بازار ایک اکہرا یعنی سادہ پلاٹ والا ڈراما ہے جس میں کئی چھوٹے چھوٹے واقعے کو جوڑ کر ایک ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ یہ سبھی واقعے بھرپور سماجی معنویت کے حامل ہیں جسے نظیر کی نظموں کے ذریعے جوڑ کر ترتیب دے کر پیش کیا گیا ہے۔ آگرہ بازار کی بنیادی خصوصیات اس کا یہی ضمنی پلاٹ ہے، یہ ضمنی پلاٹ قصہ یا کہانی نہیں ہے بلکہ یہ ڈراما کی روداری ساخت ہے۔ جس میں کلاسیکی دور کی سماجی، ثقافتی، سیاسی اور اقتصادی سرگرمیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈراما آگرہ بازار تخلیق کرنے کا حبیب تنوؔیر کا جو بھی مقصد رہا ہو لیکن ڈرامے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ انہوں نے ایک مخصوص دور کی عکاسی کے لیے ایسے کرداروں کو چنا ہے جو تاریخی اور ادبی دونوں حیثیتوں سے نہایت ہی موزوں اور سماجی معنویت کے حامل ہیں۔ یہ ڈراما نہ تو حقیقت پسندانہ ڈرامے کے تین ایکٹ والے ڈرامے سے کوئی میل کھاتا ہے اور نہ ہی کلاسیکی ڈراموں کے دلکش مناظر، گیت، رقص اور موسیقی سے بھرپور ہے۔ اس کے علاوہ اور ڈراموں کی طرح یہ ڈراما کوئی واضح پلاٹ بھی نہیں رکھتا ہے کیوں کہ اس ڈرامے میں نہ تو کوئی کہانی یا قصہ ہے اور نہ کوئی اہم کردار ہے۔ اس کے علاوہ ڈرامے کے ابتداء میں شروعاتی نشو و نما اور اختتام جیسی کوئی صورت حال بھی نہیں ہے۔ لیکن حبیب تنوؔیر نے مغرب کی جدید تکنیک کے ذریعے کچھ چھوٹے چھوٹے واقعات اور نظموں کو جوڑ کر اسے اتنے اچھے انداز میں پیش کیا ہے کہ یہ اس ڈرامے کی ایک خوبی بن گئی ہے۔ اس کا ہر قصہ اپنی ایک جداگانہ شاخت رکھتا ہے اور وہ سماج کے کسی نہ کسی پہلو کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ مثلاً آگرہ بازار کے شروع میں شہر آشوب کے بعد جو منظر پیش کیا جاتا ہے اس میں آگرہ کے عوام کی سیاسی و سماجی اور اقتصادی حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور اس سے معاشی اور کاروباری مندی کا پتہ چلتا ہے۔ مداری کا بندر کے ناچ کے ذریعے تاریخی واقعات کو پیش کیا گیا ہے، شاعر نما آدمی، کتب فروش اور تذکرہ نویس کے حوالے سے اس دور کے ادبی، تاریخی اور سماجی زندگی کو پیش کیا ہے۔ ککڑی والے اور دوسرے پھیری والے اور پتنگ والے کے کرداروں سے نظیر کی شخصیت اور ان کی عظمت کو پیش کیا ہے۔ داروغہ اور بے نظیر کے قصے سے سیاسی کھوکھلے پن اور سماجی برائیوں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ ڈراما آگرہ بازار کے قصہ کے زمانے اور بازار کے مقام سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس میں ڈرامے کی وحدت یعنی زماں و مکاں کا پورا لحاظ رکھا گیا ہے۔

ڈراما ''آگرہ بازار'' کے دوسرے ایکٹ کے آخری حصے میں جب مداری ریچھ لے کر آتا ہے اس میں یک لخت دور بدل جانے کی طرف جو اشارہ کیا گیا ہے اس سے حبیب تنوؔیر جہاں شعور کی رو کی تکنیک سے استفادہ کرتے

ہوئے نظر آتے ہیں وہیں وہ اس بات کی طرف بھی توجہ دلانا چاہتے ہیں کہ جاگیر دارانہ نظام سے نجات حاصل کر کے آزادی کی منزل تک پہنچنے کے باوجود بھی عوام ابھی تک مفلسی اور اقتصادی بد حالی کا شکار ہے۔ آدمی نامہ پیش کر کے وہ انسانی برابری اور اشتراکی نظام لانا چاہتے ہیں۔ آگرہ بازار میں ایپک تھیٹر کے اصولوں کو حبیب تنوؔیر نے ہندوستانی فضا میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے جس کا مقصد ارسطاطالیسی اصولوں کی تائید نہ کر کے جدید ڈراموں کے اصولوں کی پیروی کرنا تھا یہی وجہ ہے کہ اس کے پلاٹ کو پھیلا کر انیسویں صدی سے آزادی کے بعد تک لے آیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں بریخت کے ایپک تھیٹر کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ بریخت کی طرح حبیب تنوؔیر نے بھی آگرہ بازار کے پلاٹ کی بنیاد انسانی زندگی کی ٹھوس صداقتوں پر رکھی ہے اور ماضی کے واقعات کی بنیاد کو تاریخی شہادتوں کے ذریعہ بنیادی وسائل پر کیا ہے۔ بریخت ہی کے مانند وہ حاضرین کے جذباتی آہنگ کا خیال رکھتے ہوئے کرداروں اور حاضرین کے فاصلے کو کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ڈرامے کی یہی خصوصیت اسے بریخت کے ڈراموں کے قریب کر دیتی ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر ظہورالدین رقم طراز ہیں:

> ”التباس کی حقیقت کو توڑنے کے لئے حبیب تنوؔیر، نظیر کی جو نظمیں استعمال کرتے ہیں وہ بیک وقت جذباتی ہم آہنگی کو ختم کر کے غور و حوض کی ترغیب دینے کا کام بھی کرتی ہے۔ حبیب تنوؔیر وقتاً فوقتاً جہاں ناظرین پر یہ واضح کرتے ہیں یہ بھری زندگی نہیں بلکہ ماضی میں ہوئے واقعات کا بیان ہے وہیں وہ یہ بھی نہیں چاہتے کہ ناظرین اسٹیج پر ہونے والے عمل میں اس قدر کھو جائیں کہ وہ خود کو ہی کردار سمجھنے لگیں۔ چنانچہ تھوڑی تھوڑی وقفے کے بعد وہ کورس کے ذریعہ نظیر کی وہ نظمیں پیش کرتے ہیں کہ جو ایک طرف جہاں زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کی عکاسی کرتی ہیں وہیں دوسری طرف تنقید و تبصرے کا کام کرتے ہوئے ناظرین کو واقعات کے بارے میں سوچنے کی تحریک کا کام بھی انجام لاتی ہے۔“(160)

ڈراما ”آگرہ بازار“ نظیر کی محض سوانح بننے کے بجائے اس دور کی تاریخ بن کر سامنے آتا ہے اس ڈرامے میں ایسے بہت سے مواقع آتے ہیں کہ جب اس کا پلاٹ فکشن کے حدود سے نکل کر تاریخ کے دائرں میں داخل ہوتا نظر آتا ہے۔ ڈراما آگرہ بازار اپنے بنیادی نظام میں جمہوری اور سماجی سروکار سے جڑا ہوا ہے۔ اس میں جو نظمیں پیش کی گئی ہیں وہ اخلاقی اقدار سے بھری ہوئی ہیں جس میں ہندوستانی زندگی کی گوناگوں تصویر اور رنگ رلیوں کا خاکہ پیش کیا گیا ہے جس کے مرکز میں عام آدمی کی صورت حال کی تفصیل ہے۔

آگرہ بازار ڈرامے میں المیہ اور طربیہ ڈرامے کا حسین امتزاج ہے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے کو طربیاتی المیہ بنانے کے بجائے المیاتی طربیہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے سبھی قصے کسی نہ کسی سماجی، سیاسی یا اقتصادی المیہ کو پیش کرتے ہیں۔ وہ چاہے ککڑی والے، تربوز والے یا مداری کی گفتگو ہو یا ککڑی والے کی نظم لکھانے کی جدوجہد، شاعر نما آدمی اور ہمجولی کے مکالمے اس دور کے ادب کی تنگ دامنی کا المیہ پیش کرتے ہیں۔ تذکرہ نویس اور کتب فروش کی گفتگو سے سیاسی، سماجی، ادبی اور تاریخی المیہ کو پیش کیا گیا ہے۔ گویا پہلے ایکٹ کے ہر منظر میں طربیہ یا المیہ یا ان دونوں کے حسین امتزاج و پیش کیا گیا ہے۔ دوسرے ایکٹ کے تمام مناظر میں جیسے گھوڑوں کے تاجر کے واقعات، طوائف بے نظیر کے واقعات اور اس کی گفتگو اور ادیبوں اور پھیری والوں کے قصوں وغیرہ میں المیہ و طربیہ عناصر پائے جاتے ہیں۔

آگرہ بازار کے پلاٹ میں تاریخی واقعات کی سچائیوں کے علاوہ ان تاریخی واقعات میں کچھ کمیاں بھی موجود ہیں ڈرامے کا پلاٹ ۱۸۱۰ء کے واقعات پر مبنی ہے لیکن یہ بیسویں صدی تک پھیلا ہوا ہے۔ اس میں تاریخی واقعات کی جو کمیاں ہیں وہ ذوق کے بہادر شاہ ظفر کے استاد بننے، نصر اللہ بیگ کی وفات اور میر امن کی باغ و بہار کی زمانۂ تصنیف کے سلسلے میں ہے۔ لیکن ان خامیوں کے باوجود آگرہ بازار حبیب تنویر کا ایک کامیاب ڈراما ہے۔

کردار نگاری کے اعتبار سے بھی ڈراما آگرہ بازار ایک کامیاب ڈراما ہے۔ اس میں بظاہر تو کوئی مرکزی یا ہیرو کا کردار نہیں ہے لیکن اس کے ہر کردار امتیازی اوصاف اور انتہائی اہمیت کے حامل ہیں اور وہ کسی نہ کسی طرح قصے یا کہانی کو آگے بڑھانے میں مددگار ہیں۔ اس ڈرامے میں متحرک اور غیر متحرک دونوں طرح کے کردار ہیں۔ ککڑی والا، تربوز والا، لڈو ولا اور پتنگ والا وغیرہ یہ سب ایسے کردار ہیں جو متحرک ہونے کے ساتھ ساتھ جاندار بھی ہیں جس میں زمانے کو اور اس کے ساتھ اپنے آپ کو بدلنے کی قوت اور صلاحیت ہے۔ ان کرداروں میں نظیر کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ اس علاوہ تذکرہ نویس، شاعر نما آدمی اور کتب فرش وغیرہ یہ ایسے کردار ہیں جو غیر متحرک اور غیر جاندار ہیں جو اس دور کے ادیبوں اور شاعروں کی نمائندگی کرتے ہیں یہ زمانے کے بدلنے کا شکوہ تو کرتے ہیں لیکن خود کو قدیم روایت سے جوڑے ہوئے ہیں۔ سپاہی اور شہدے کے کردار اقتدار کی خود مختاری اور اس کے بدعنوان روے کو دکھاتے ہیں۔

جہاں تک آگرہ بازار ڈراما کے مکالمے کا تعلق ہے تو اس کے سبھی مکالمے موقع و محل اور کردار کے طبقات کے اعتبار سے مناسب اور موزوں ہیں اس میں تکلف اور تصنع سے گریز کیا گیا ہے۔ یہ مکالمے کرداروں کو حرکت و عمل بخشنے کے ساتھ ساتھ کرداروں کی شخصیت کو بھی واضح کرتے ہیں اور قصے کو بھی آگے بڑھاتے ہیں۔ ڈراما" آگرہ بازار" زبان و بیان اور اسلوب کے اعتبار سے بھی ایک کامیاب ڈراما ہے۔ اس میں موقع و محل اور کرداروں کی شخصیت کے اعتبار سے زبان و بیان کا استعمال کیا گیا ہے۔ بازار میں پھیری والے اور عام آدمیوں کے ذریعے بولی جانے والی زبان خالص بول چال کی زبان ہے جو آگرہ اور اس کے آس پاس کے علاقوں میں بولی جاتی ہے۔ جس میں ایک طرح کی روانی اور دلکشی ہے۔ وہیں کتب فروش کی دوکان پر شاعر و ادیبوں کی ادبی زبان نفاست بھری ہے جس میں فصاحت اور بلاغت کا لحاظ رکھا گیا ہے جو اس دور کے ادیبوں اور شاعروں کی زبان ہے۔ جسے حبیب تنویر نے مرزا فرحت اللہ بیگ کی کتاب دلی کی آوازیں سے اخذ کیا ہے۔ شہدا اور طوائف بے نظیر کی زبان اس وقت کے اعلیٰ طبقے کی محاوراتی زبان ہے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں کرداروں کے طبقے اور اس کے ماحول کے حساب سے زبان کا استعمال کیا ہے۔

آگرہ بازار جدید ہندوستانی اسٹیج کا وہ محور ہے جہاں سے ہندوستان میں بنیادی تھیٹر کا عمل شروع ہوا۔ اور ہندوستان میں ڈرامے کی ایک نئی تکنیک سے ڈراما لکھنے کا آغاز ہوا۔ یہ ڈراما جدید ڈراموں میں سب سے زیادہ اسٹیج پر پیش ہونے والا ڈراما ہے۔ آگرہ بازار ڈرامافن، اسٹیج اور پیشکش کے لحاظ بھی ایک مکمل اور کامیاب ڈراما ہے۔ حبیب تنویر اسے اپنی کامیابی کی بنیاد مانتے ہیں۔ آگرہ بازار ڈرامے کو کلاسیکی ڈرامے کی طرح کسی روایتی اسٹیج یا تھیٹر کی ضرورت نہیں ہے بلکہ اسے کہیں بھی اسٹیج بنا کر پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ اس ڈرامے میں ڈراما اور پیشکش کی شناخت کو اتنا لچکدار رکھا گیا ہے کہ اس میں کردار بدل دینے یا اس کے قصے میں کچھ کاٹ چھانٹ کر دینے سے اس کے بنیادی تاثر میں کوئی فرق نہیں پڑتا ہے۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ حبیب تنویر نے "آگرہ بازار" جیسا شاہکار ڈراما پیش کر کے اردو اسٹیج کی اکھڑتی ہوئی جڑوں کو نہ صرف مضبوط و مستحکم کیا ہے بلکہ اسے جدید ڈراموں جوڑ کر اردو ڈرامے کو ایک نیا اسلوب اور لب ولہجہ دیا ہے۔

☆☆☆

شطرنج کے مہرے کا تنقیدی تجزیہ

پریم چند کا شمار اردو کے ممتاز ادیبوں اور ترقی پسند تحریک کے بانیوں میں ہوتا ہے۔ انہوں نے نہ صرف ترقی پسند تحریک کے پہلے اجلاس کی صدارت کی بلکہ اس تحریک سے باضابطہ طور پر جڑے بھی رہے۔ اپنے افسانوں، ناولوں اور ڈراموں میں اشتراکی مضامین پیش کر کے انہوں نے نہ صرف ادب کو سماج کا حقیقت نگار بنایا بلکہ اس کو عوام سے قریب لا کر کھڑا کیا۔ پریم چند کے اسی مقصد کو ترقی پسند تحریک کے ادیبوں نے بھی آگے بڑھایا اور ادب میں ایسے مضامین لکھنے پر زور دیا جن میں عوام کی فلاح و بہبود پیشِ نظر ہو۔ ترقی پسند تحریک کی طرح تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم 'اپٹا' کے مصنفین نے ڈرامے کو خواص پسند بنانے کے بجائے عوامی بنانے کی کوشش کی اور ملک میں جگہ جگہ تھیٹر قائم کر کے اردو ڈرامے کو عوامی بیداری کا ایک ذریعہ بنایا اور اس میں سیاسی و اشتراکی مضامین پیش کر کے عوام میں سماجی اور سیاسی بیداری پیدا کر کے ملک کو آزاد کرانے میں ایک اہم رول ادا کیا۔ اس تنظیم کی زیرِ نگرانی ترقی پسند مصنفوں کی زندگی اور ان کے فن سے متعلق کئی سمینار بھی منعقد کرائے گئے جن میں پریم چند کی زندگی اور فن سے متعلق حیدر آباد کا یومِ پریم چند کا سمینار بہت اہم ہے۔ اس سمینار میں پریم چند سے متعلق کئی مضامین پیش کیے گئے اسی سمینار میں حبیب تنویر نے بھی پریم چند کی کہانی "شطرنج کے کھلاڑی" پر مبنی ایک ڈراما "شطرنج کے مہرے" پیش کیا جو بیحد مقبول ہوا۔

حبیب تنویر کا ڈراما "شطرنج کے مہرے" پریم چند کے مشہور افسانہ "شطرنج کے کھلاڑی" سے ماخوذ ہے۔ پریم چند نے اس افسانے کی تخلیق ۱۹۲۴ء میں کی اور اسے سب سے پہلے ہندی ماہ نامہ رسالہ 'مادھوری' سے اکتوبر ۱۹۲۴ء میں شائع کیا جو ان کے ہندی مجموعہ "مان سرور" میں شامل ہے۔ اردو میں یہ افسانہ رسالہ "زمانہ" کانپور سے دسمبر ۱۹۲۴ء میں شائع ہوا جو اردو مجموعہ "خواب و خیال" کا ایک حصہ ہے۔ ۱۹۷۷ء میں بنگلہ کے مشہور ڈائریکٹر ستیا جیت رے نے اسی افسانے پر ایک فلم "شطرنج کا کھلاڑی" ہی کے نام سے بنائی، جسے بیحد مقبولیت اور کامیابی حاصل ہوئی اور اسے کئی انعامات سے بھی نوازا گیا۔ اس فلم میں ہندوستانی اداکاروں کے علاوہ کئی مشہور برطانوی اداکاروں نے بھی کام کیا۔ یہ فلم اتنے اعلیٰ معیار کی تھی کہ اسے غیر ملکی زبان کی بہترین فلم کے شعبۂ میں آسکر ایوارڈ کے لیے بھی نامزد کیا گیا۔ حبیب تنویر نے "شطرنج کے کھلاڑی" کو ۱۹۵۰ء میں یومِ پریم چند کے موقع پر ڈرامے کے روپ میں ڈھال کر

”شطرنج کے مہرے“ کے عنوان سے پیش کیا جسے ”اپٹا“ کی جانب سے انجمن ترقی پسند مصنفین، حیدر آباد کے ذریعہ منعقدہ سمینار میں اسٹیج کیا گیا۔ جس کا مقصد پریم چند کے ادبی اور سیاسی شعور کے ساتھ ان کے اشتراکی ذہن کو حاضرین کے سامنے پیش کرنا تھا۔ پریم چند کی اس کہانی کے انتخاب کے سلسلے میں حبیب تنوؔیر لکھتے ہیں کہ:

> ”مختلف کہانیوں پر غور و بحث کرنے کے بعد ہماری نظر انتخاب ”شطرنج کی بازی“ پر پڑی۔ ہلکی پھلکی چھوٹی سی کہانی۔ گتھی ہوئی، فن کے اعتبار سے مکمل۔ پلاٹ اور کردار میں دلچسپ! تاریخی، سماجی اور سیاسی نقطۂ نظر سے اعلٰی اور ڈرامہ کے لحاظ سے آسان اور نہایت موزوں۔ بس ہم تیاریوں میں لگ گئے۔“(161)

ڈراما ”شطرنج کے مہرے“ کو حبیب تنوؔیر نے پہلی بار ۱۹۵۰ء میں حیدر آباد میں یوم پریم چند کے موقع پر پروفیسر احتشام حسین، ڈاکٹر عبد العلیم نامی اور ملک راج آنند کی زیرِ نگرانی، دینا پاٹھک کی ہدایت میں پیش کیا۔ اپنے پہلے ہی شو میں اس ڈرامے کو ان ادیبوں کی مثبت تقویت کے ساتھ کافی شہرت اور کامیابی حاصل ہوئی۔ خود احتشام حسین نے اسے لکھنؤ میں دکھانے کی تجویز پیش کی اور دہلی کے کچھ تھیٹر گروپوں اور اور جامعہ ملیہ کے لوگوں نے اسے دہلی میں پیش کرنے کی خواہش ظاہر کی، لیکن مصروفیت کی بنا پر حبیب تنوؔیر اس وقت اسے وہاں نہیں پیش کر سکے لیکن بعد میں انہوں نے اسے ممبئی کے سندرا بائی ہال، دہلی اور دوسری جگہوں کے اسٹیج پر بھی پیش کیا۔ رشید نعمانی، حافظ فیاض اور اطہر پرویز وغیرہ کی فرمائش پر حبیب تنوؔیر نے اسے ۱۹۵۴ء میں کتابی شکل میں شائع کیا۔ ۲۰۰۵ء میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی نے اسے ڈراما ”آگرہ بازار“ کے ساتھ ”دو رنگ“ میں شامل کیا۔

”شطرنج کے کھلاڑی“ میں کردار، مکالمہ اور وحدتِ زمان و مکاں جیسے ڈرامائی فنی لوازمات تو ضرور موجود ہیں لیکن یہ ایک ڈراما نہیں ہے کیوں کہ اسے افسانے کی طرح بیانیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کے اسی بیانیہ انداز کی وجہ سے اسے ڈرامے کی صنف میں شمار نہ کر کے اسے افسانے کی فہرست میں رکھا جاتا ہے۔ اس افسانے کے بیانیہ حصے کو اگر راوی کے ذریعہ آواز کی مدد سے اسٹیج پر پیش کریں تو یہ ایک ڈراما ہو سکتا ہے لیکن اس افسانے میں بیانیہ حصہ اتنا طویل ہے کہ اسے اسٹیج کے پیچھے سے پیش کرنا تو ممکن ہے لیکن اس سے اس کے وحدتِ تاثر پر برا اثر پڑے گا۔ فلم شطرنج کے کھلاڑی میں بیانیہ جزء کی پیشکش میں راوی کی بیک گراونڈ آواز کا سہارا لیا گیا ہے، یہ بیان متحرک سین یعنی کہانی کے آگے بڑھنے کے ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے جس کی وجہ سے یہ بوجھل نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن ڈرامے کے اسٹیج پر اس طرح کا عمل نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے حبیب تنوؔیر نے اسے مکالماتی انداز میں ڈھال کر نہ صرف ڈرامے کا

روپ دیا ہے بلکہ ان چیزوں کو مکالموں کے ذریعے واضح کیا ہے جن کی طرف پریم چند نے صرف اشارہ کیا ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند اس دور کی نفس پرستی کی مہلک بیماری کا احساس نہیں دلاتے جبکہ حبیب تنویر نہ صرف اس کو محسوس کرتے ہیں بلکہ ناظرین یا قارئین کے سامنے اسے کھلے طور پر پیش کرتے ہیں:

مرزا :(عباسی کا ہاتھ پکڑتے ہوئے) تم ہمیں بالکل بھول ہی گئیں۔

عباسی :آپ لونڈی کیتی سے آنکھیں گھمائے لیو، اور ٹھیکئے ہے، کہاں راجہ بھوج کہاں گنگوا تیلی۔

مرزا :رات ہم یہیں دیوان خانے میں پڑ گئے تھے کہ تم سے ملاقات کا سبیتہ ہوگا۔ ہم کروٹیں بدلتے رہے پر تم نہیں آئیں۔

عباسی :آپ دیر تک میر صاحب کیساتھ سطرنج کھیلا کیہے۔ ہم چکر کاٹ کاٹ کر رہ گئیں اتنے میں بیگم صاحب جاگ گئیں۔ اوپاؤں دباو یک بیٹھالے لیہن۔ ہوئیں ہم ہُو سو گئیں۔ بیگم صاحب کا سک ہوے گوا ہے میاں!"(162)

اس اقتباس سے واجد علی شاہ کے دور کے لکھنؤ کی وہ سچائی سامنے آتی ہے جس کی طرف تاریخ نگاروں نے کوئی توجہ نہیں دی ہے اور خود پریم چند نے بھی اس کا ذکر صرف اشارتی طور پر کیا ہے۔ لیکن حبیب تنویر نے اس نفس پرستی بے راہ روی کو نہ صرف کھول کر بیان کیا ہے بلکہ عباسی کا کردار پیش کر کے اور مرزا اور میر کو اس پر فریفتہ کر کے اس کی مثال بھی پیش کی ہے کہ کس طرح اس دور کے نواب اور جاگیر دار اپنی بیویوں سے تعلق قائم نہ کر کے طوائف اور نوکرانیوں سے تعلق قائم کرنے میں اپنی شان وشوکت سمجھتے تھے۔ یہ پریم چند کے ذریعہ پیش کیا ہوا ایک خاکہ تھا جس پر حبیب تنویر نے پوری عمارت تعمیر کر دی ہے۔ مذکورہ بالا اقتباس حبیب تنویر کے مشاہدے کی گہرائی کی دلالت کرتا ہے۔

حبیب تنویر کا ڈراما شطرنج کے مہرے لکھنؤ کے زوال پذیر جاگیر دارانہ نظام کی متحرک تصویر پیش کرنے والا ڈراما ہے جو سلطنت اودھ کے زوال کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ واجد علی شاہ کے زمانے کا لکھنؤ عیش و عشرت میں ڈوبا ہوا تھا، چھوٹے بڑے سبھی رنگ رلیاں منا رہے تھے، کہیں نشاط کی محفلیں آراستہ ہو رہی تھیں تو کوئی افیون کی پینک کے مزے لے رہا تھا۔ رعایا دن دہاڑے لُٹ رہی تھی لیکن کوئی فریاد سننے والا نہیں تھا۔ دیہات کی ساری دولت لکھنؤ میں کھنچی چلی آ رہی تھی اور یہاں سامانِ عیش کے بہم پہنچانے میں صرف ہو جاتی تھی۔ ہر جگہ رقص و موسیقی کی محفلیں سجتی تھیں لوگ طوائفوں کے یہاں جانا، پتنگ بازی کرنا، کبوتر اڑانا، مرغ، بٹیر اور تیتر لڑانا اور اس پر بازی لگانا

شان اور بڑائی سمجھتے تھے۔ سماج کا اعلیٰ طبقہ بے فکر زندگی گزار رہا تھا۔ دنیا اور ملک میں کیا ہو رہا ہے اس سے وہ بے خبر تھے۔ ڈراما شطرنج کے مہرے میں واجد علی شاہ کے دورِ حکومت (۱۸۴۶ء تا۱۸۵۶ء) کے لکھنؤ کے اسی سیاسی زوال کا قصہ پیش کیا گیا ہے۔ جس میں اس کے دو مرکزی کردار مرزا سجاد علی اور میر روشن علی کا قصہ پیش کیا گیا ہے۔ یہ نواب فکر معاش سے آزاد اور لکھنؤ کے موروثی جاگیر کے مالک تھے جو اپنے ارد گرد کے حالات سے بے خبر اور بے پرواہ ہو کر ہر وقت شطرنج کھیلتے رہتے تھے۔ شطرنج کھیلنے میں اتنے زیادہ محو رہتے ہیں کہ انھیں اپنی سلطنت تو کیا یہاں تک کہ اپنے گھر والوں تک کی کوئی فکر نہیں رہتی تھی۔ خود نواب اودھ واجد علی شاہ عرف جان عالم کا بھی یہی حال تھا، وہ عیش و عشرت، رقص اور موسیقی میں اس قدر ڈوبے ہوئے تھے کہ انگریزوں نے لکھنؤ پر حملہ کر کے انھیں قید کر لیا اور ان جاگیر داروں نے بجائے انگریزوں سے لڑنے کے شطرنج کھیلتے ہوئے اپنی جان دے دی۔ حبیب تنویؔر انہی دو نواب مرزا سجاد علی اور میر روشن علی کے ذریعہ سے اس دور کے لکھنؤ کے لوگوں کے سیاسی اور سماجی زوال کو طنزیہ انداز میں پیش کیا ہے جس میں شطرنج کے کھیل کو اودھ کی حکومت کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔

ڈراما شطرنج کے مہرے تین ایکٹ پر مشتمل ہے۔ پہلے ایکٹ میں مرزا سجاد حسین کی کوٹھی کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کے پہلے سین میں پردہ اٹھنے سے پہلے مرزا سجاد علی کو میر روشن علی سے دیر رات تک شطرنج کھیل کر دیوان خانے میں رات گزارتے دکھایا گیا ہے۔ جس سے اس دور کے نوابوں اور جاگیر داروں کی سستی اور کاہلی اور زندگی سے فرار حاصل کرنے کے رویؤں کی تائید ہوتی ہے۔ پردہ اٹھنے کے بعد عباسی کا گنگناتے ہوئے داخل ہونا اور مرزا کے پاؤں دبا کر نیند سے اٹھانا اور مرزا کا عباسی کے ہاتھ پکڑ کر باتیں کرنا وغیرہ سے اس دور کے نوابوں کی ازدواجی زندگی اور اخلاقی بے راہ روی کا پتا چلتا ہے کہ کس طرح وہ نفس پرستی کا شکار تھے اور بیویوں سے قطع تعلق کر کے نوکرانیوں اور طوائفوں پر فریفتہ تھے اور نوکرانیوں اور طوائفوں سے عشق و عاشقی کرنا اپنی شان و شوکت سمجھتے تھے۔ عباسی اور بیگم مرزا کی گفتگو سے اعلیٰ طبقے کی نچلے طبقے سے نفرت، تعصب اور حقارت کا انکشاف ہوتا ہے۔ مرزا اور بیگم مرزا کے مکالموں سے اس دور کے جاگیر دارانہ نظام کا پتہ چلتا ہے کہ کس طرح سے نواب اور جاگیر دار دیہاتوں سے دولت لگان کے طور پر اصول کرتے ہیں اور انھیں اپنے رشتہ داروں اور عیش و عشرت میں صرف کرتے اور اس کے بعد بھی حلوائی اور بنئے وغیرہ سے سامان اُدھار لیتے ہیں۔ ساتھ ہی اس بات کا بھی ذکر ہوتا ہے کی انگریز دیہاتوں اور لکھنؤ کے آس پاس کے علاقوں پر قابض ہو گئے ہیں، لیکن پھر بھی نوابوں کو کوئی احساس نہیں ہے

وہ شطرنج کھیلنے میں مست ہیں کہ بیگم مرزا اس بات کی طرف نہ صرف بار بار احساس کراتی ہیں بلکہ طنز بھی کرتی ہیں اور خود جان دینے کی دھمکی دیکر مرزا کو شطرنج ترک کر دینے کے لیے کہتی ہیں اور یہ کہتی ہیں کہ نہیں تو ہمارے بچے بھوکے مریں گے اور در در کی ٹھوکریں کھائیں گے۔ خود مرزا کو بھی اس بات کا احساس ہے کہ علاقے کی ابتری، قرض خواہوں کے تقاضے اور فرنگیوں کے حملے وغیرہ کی وجہ ان کا شطرنج کھیلنا ہے۔ وہ اپنی بیگم سے اس کو ترک کرنے کی قسم بھی کھاتے ہیں لیکن پھر بھی ترک نہیں کرتے ہیں۔ ساتھ ہی بیگم کی گفتگو سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ عباسی کی حرکتوں سے وہ باخبر تو ضرور ہیں لیکن وہ اس دور کے حالات اور رسم و رواج کے ہاتھوں مجبور ہیں جس کی شکایت وہ مرزا سے کرتی ہیں لیکن خود کچھ کر نہیں سکتی ہیں۔ بیگم مرزا کی گفتگو سے اس دور کے نواب اور جاگیر داروں کے خاندان کے افراد کے بارے میں پتا چلتا ہے کہ کس طرح وہ بٹیر لڑانے، کوٹھوں پر جانے، شراب پینے، رقص اور موسیقی کرنے پر فخر محسوس کرتے ہیں اور ساتھ ہی اس بات کا بھی انکشاف ہوتا ہے کہ اس دور کے نوابوں کی بیگموں میں اس قدر رقابت رہتی تھی کہ وہ آرائش وزیبائش میں لاکھوں کی دولت خرچ کر دیتی تھیں۔ میر روشن علی کے مرزا کے یہاں تشریف لانے پر بیگم مرزا نہ صرف انھیں برا بھلا کہتی ہیں بلکہ اس بات کا ذکر بھی کرتی ہیں کی ان نوابوں کو کوئی کام نہیں ہے نہ تو انھیں دین و دنیا کی کوئی فکر ہے نہ ہی کھانے پینے کی اور نہ تو گھر کی کوئی فکر ہے۔ وہ سارا سارا دن شطرنج کھیلنے میں برباد کر دیتے ہیں اور ایک دوسرے کے آباواجداد اور ان کے گھر کی چیزوں کی جھوٹی تعریفیں کرتے ہیں۔ شطرنج کی بازی کی غیر حقیقی دنیا کی لڑائی میں ایک دوسرے کو مات دیکر اپنے آپ کو بہت بہادر تصور کرتے ہیں۔ عباسی پر میر روشن علی کی فحش بھری نگاہ اس دور کے جاگیر داروں کی نفس پرستی اور اخلاقی بے راہ روی کو اجاگر کرتی ہے۔ میر اور مرزا شطرنج کھیلنے میں اتنے زیادہ مشغول ہیں کہ انھیں کھانے پینے کی بھی کوئی فکر نہیں جس کی وجہ سے کھانا باہر پھینک دیا جاتا ہے۔ اس سے اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ جس دور میں عوام بھوکی مر رہی ہے وہاں کے جاگیر دار اور نواب کا یہ حال کہ وہ حقہ، پان اور شراب نوشی وغیرہ میں مست ہیں اور بے جا ضیافت اور عیش و عشرت کی محفلیں سجانے میں ڈھیر ساری دولت خرچ کرنے پر فخر محسوس کرتے ہیں۔ وہ بجائے ان کی مدد کرنے کے سارا دن شطرنج کھیلنے میں نکال دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ شطرنج کھیلنے میں اتنا مصروف ہے کہ بیوی کی طبیعت خراب ہونے پر بھی کچھ دیر کھیل کو روکنا انھیں منظور نہیں، لیکن بار بار بلانے پر کسی طرح چھوڑ کر آتے ہیں لیکن وہ ڈاکٹر کے یہاں جانے کے بجائے میر صاحب کے یہاں چلے جاتے ہیں اور وہیں شطرنج کی بازی لگانے لگتے ہیں۔

ڈرامے کے دوسرے ایکٹ میں میر روشن علی کی کوٹھی کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ جس میں اس دور کے لکھنؤ کے اعلیٰ طبقے کے معاشرے کی اخلاقی بے راہ روی کو پیش کیا گیا ہے جو بہت ہی معنی خیز اور اس ڈرامے کی جان ہے۔ اس منظر میں بیگم میر کو گلی کے ایک لڑکے بانکا کی محبت میں گرفتار دکھایا گیا ہے۔ میر صاحب کی گھر سے غیر حاضری میں بانکا کا گھر میں داخل ہو کر بیگم میر سے محبت کے مزے لینا، بیگم کو میر صاحب کا گھر سے باہر بھیج عاشق سے ملاقات کے راستے ہموار کرنا، بیگم میر کو شوہر کے ہوتے ہوئے کسی اور سے محبت کرنا اور یہ کہہ کر اپنی بے زاری ظاہر کرنا کہ میر صاحب کے ساتھ میرا وہی حال ہے جو لکھنؤ کا فرنگیوں کی وجہ سے ہے۔ بانکا کا میر صاحب کو اسی طرح بے وقوف بنا کر اپنے تعلقات کو قائم رکھنا اور بیگم میر سے یہ گفتگو کہ ادھر میر صاحب طوائف چنّو پر اور ہم آپ پر فدا ہیں۔ یہ وہ سب باتیں ہیں جو اس دور کے لکھنؤ کے اعلیٰ طبقے کی اخلاقی بے راہ روی کو ظاہر کرتی ہیں کہ کس طرح نواب اور جاگیر دار اپنی بیویوں کو چھوڑ کر طوائفوں اور نوکرانیوں سے عشق فرماتے اور کھیل تماشوں کی وجہ سے گھر سے باہر زیادہ وقت گزارتے تھے جس کی وجہ سے ان کی بیگمات ان سے بیزار ہو کر بے راہ روی کا شکار ہو کر دوسرے کے عشق میں مبتلا ہو جاتی تھیں جن کی ان کو کانوں کان خبر نہ ہوتی تھی۔ حبیب تنوؔیر کا اس ڈرامے کو پیش کرنے کا مقصد یہی تھا کہ اس معاشرے کے اس پہلو کو بے نقاب کیا جائے۔ میر اور ان کی بیگم کے مکالموں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس دور میں نواب اور جاگیر دار کس طرح سے نوکروں کو حقارت کی نگاہ سے دیکھتے تھے اور ان کے ساتھ کیسے غیر اخلاقی طریقے سے پیش آتے تھے۔ ساتھ ہی بیگم میر اور نوکر رمضان کے مکالموں سے یہ پتہ چلتا ہے کہ شطرنج بہت بری چیز ہوتی ہے، اس کے کھیلنے سے سب کچھ برباد ہو جاتا ہے لیکن میر صاحب کو اس کا کوئی احساس نہیں ہے، وہ ایک بار پھر اپنے گھر پر شطرنج کی بازی جماتے ہیں۔ یہاں میر اور مرزا کی ایک دوسرے سے گفتگو سے ان دونوں نوابوں کے پوشیدہ راز عیاں ہوتے ہیں۔ عباسی کے ذریعہ شاہی رسالے کے سوار کے آنے کا پتہ چلتا ہے لیکن پھر بھی ان دونوں کو اس بات کی کوئی فکر نہیں ہے وہ شطرنج کھیلنے میں مشغول رہتے ہیں۔ ان کی گفتگو سے واجد علی شاہ کا انگریزی حکومت سے کیے گئے وعدے کو پورا نہ کرنے اور انگریزی ریزیڈنٹ کی بار بار تائید کرنے کا پتہ چلتا ہے اور یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ انگریزی فوج لکھنؤ کی طرف بڑھ رہی ہے لیکن میر اور مرزا شطرنج کی بازی لڑنے میں مشغول ہیں اور واجد علی شاہ اور ان کی چیزوں کی جھوٹی تعریف کرنے میں مست ہیں۔ اس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ جب کسی قوم میں لڑنے کی قوت ختم ہو جاتی ہے تو وہ اس طرح کی خیالی دنیا میں زندگی گزارنے لگتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان

دونوں کی گفتگو سے واجد علی شاہ کی رنگ رلیوں اور عیش و عشرت کی زندگی بسر کرنے کا انکشاف ہوتا ہے۔ اس ایکٹ کے آخر میں بانکا کا شاہی سوار بن کر میر کے گھر پر آنا، میر اور مرزا کا اس سے ملنے کے بجائے چھپ جانا اور اس کے بعد گومتی کنارے شطرنج کھیلنے کا منصوبہ بنانا اور شطرنج کی بساط لے کر باہر چلے جانا ان سب باتوں سے ان دونوں نوابوں کی بزدلی اور مرے ہوئے ضمیر کا اندازہ ہوتا ہے۔ دوسرا ایکٹ بانکا اور بیگم میر کی ملاقات پر ختم ہو جاتا ہے۔

ڈراما شطرنج کے مہرے کے تیسرے ایکٹ میں گومتی کے کنارے کی ایک قدیم مسجد کے کھنڈر کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ جس کی ابتدا مجاور کے اشعار سے ہوتی ہے جس سے اس دور کے لکھنؤ کی صورت حال کا پتا چلتا ہے کہ شہر کے لوگ لکھنؤ چھوڑ کر دیہاتوں میں جا کر بس رہے ہیں لیکن ان حکمرانوں کو اس بات کا کوئی احساس نہیں ہے انھیں صرف اٹکھیلیاں سوجھتی ہیں، وہ رقص و موسیقی، شراب و شباب اور شطرنج اور دوسرے کھیل کھیلنے میں مصروف ہیں۔ اس دور میں بے کاری اور بے روزگاری کا یہ حال ہے کہ جس کسی سے بھی پوچھو وہ کہتا ہے کہ وہ بے کار بیٹھا ہے۔ اس کے بعد میر اور مرزا کو شطرنج کی بساط، پان، حقہ، تلوار اور خنجر کے ساتھ اس کھنڈر میں آتے دکھایا گیا ہے لیکن وہ کھنڈر میں مجاور کو دیکھ کر ڈر جاتے ہیں جس سے ان کی بزدلی ظاہر ہوتی ہے، حالاں کہ وہ تلوار اور خنجر کے ساتھ ہیں اور اپنے آپ کو بہادروں میں شمار کرتے ہیں لیکن وہ بہت ہی بزدل ہیں۔ وہ شاہی رسالہ داروں سے ڈر کر صبح اندھیرے میں گھر سے نکل جاتے ہیں اور کھنڈر میں اس لیے شطرنج کھیلتے ہیں تاکہ کوئی دیکھنے نہ پائے۔ مرزا کہتے ہیں کہ ویرانے میں یا تو الّو بستے ہیں یا اس کے جیسے، اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مرزا کو اس بات کا اندازہ ہے کہ ویرانے میں آکر شطرنج کی بازی کھیلنا ایک بے وقوفی کا کام ہی ہے لیکن پھر بھی وہ شطرنج کھیلنا نہیں چھوڑتے ہیں۔ مجاور کو جاسوس سمجھ کر دونوں ڈر جاتے ہیں اور اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ وہ انگریزوں سے سپاہی بن کر نہیں لڑنا چاہتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ لڑنے کے لیے تو پورا لکھنؤ پڑا ہے۔ اس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ جب نواب اور جاگیردار کا یہ حال تھا کہ وہ اپنی جاگیر بچانے اور اپنی عوام کی حفاظت کرنے کے لیے انگریزوں سے لڑنے کو تیار نہیں ہیں جس کے لیے وہ باقاعدہ لگان اصول کرتے ہیں لیکن پھر بھی ان کی حفاظت نہیں کرتے ہیں، تو پھر عوام ان کے لیے کیوں کر اپنا لہو بہاتی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ نوابوں کی غلامی کرنے کے بجائے انگریزوں کی غلامی کرنا قبول کرتے ہیں۔ اس کے بعد میر اور مرزا کو مسجد میں شطرنج کھیلتا ہوا دکھایا گیا ہے جبکہ مجاور انھیں یہ احساس دلاتا ہے کہ یہ مسجد ہے یہاں شطرنج کھیلنا درست نہیں ہے لیکن پھر بھی وہ وہاں شطرنج کھیلنے سے باز نہیں آتے ہیں اور مرزا کا اس طرح کا کفریہ جملہ کی یہاں

چمگادڑ اذان دیتی ہیں اور ابابیلیں نماز پڑھتی ہیں، اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ نواب نہ صرف دنیا سے ہی بے گانہ تھے بلکہ شطرنج کے آگے مذہب کی بھی انھیں کوئی فکر نہ تھی۔ مجاور کے فرنگی کا نام لینے پر میر کا مرزا کے پیچھے چھپنا ان نوابوں کی بزدلی کو ظاہر کرتا ہے اور حاضرین کو یہ احساس دلاتا ہے کہ یہ لوگ صرف خیالی دنیا میں جیتے ہیں اور صرف شطرنج کی بازی میں جیت ہار کا کھیل کھیل سکتے ہیں۔ مجاور کے مکالموں کی مبالغہ آرائی جیسے جب گیدڑ کی موت آتی ہے تو شہر کا رخ کرتا ہے اور جب فرنگیوں کی موت آتی ہے تو وہ لکھنؤ کا رخ کرتے ہیں سے خوش ہو کر واجد علی شاہ کے اپنا ہار تحفے میں دینے سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح اس دور میں نواب اور جاگیر دار اپنی جھوٹی تعریف کرنے والوں پر دولت لٹاتے تھے جبکہ انھیں اس بات کا احساس رہتا تھا کہ یہ تعریفیں جھوٹی ہیں اور مبالغہ آمیز ہیں لیکن پھر بھی نواب اس طرح کے لوگوں کو پسند کرتے تھے اور انھیں نہ صرف انعام سے نوازتے تھے بلکہ ان کو تنخواہ بھی دیتے تھے۔ مجاور کا اس بات کا ذکر کرنا کہ جیسے ہار لے کر باہر نکلا کسی نے اس ہار کو چرا لیا اس سے اس دور کے معاشرے کے بارے میں پتہ چلتا ہے کہ شہر میں کس طرح کی لوٹ مچی ہوئی ہے اور عوام دن دہاڑے لٹ رہی ہے۔ یہاں تک کہ سلطنت اودھ کا قلعہ تک محفوظ نہیں تھا۔

ڈرامے کے ایک سین میں مجاور کو میر اور مرزا کی جھوٹی تعریف کرتے دکھایا گیا ہے۔ مجاور میر اور مرزا کی اس لیے تعریف کرتا ہے تاکہ ان سے کچھ مل سکے لیکن جب میر اور مرزا اس کو پیسے دے دیتے ہیں تو وہ اس کا کھانا خرید کر کھانے کے بجائے افیون خرید کر کھاتا ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ نہ صرف اس دور کے نواب اور جاگیر دار عیش و عشرت اور شراب نوشی میں مبتلا تھے بلکہ عوام بھی نشہ کا شکار تھی۔ یہ بات حقیقت ہے کہ مچھلی پہلے سر کی جانب سے سڑنا شروع ہوتی ہے یعنی پہلے معاشرے کا اعلیٰ طبقہ خراب ہوتا ہے اس کی دیکھا دیکھی عوام میں بھی خرابی پیدا ہوتی ہے۔ لکھنؤ میں فاقہ کشی ہو رہی ہے اور عوام بھوکی مر رہی ہے لیکن پھر بھی میر اور مرزا کی آنکھیں نہیں کھلیں وہ اسی طرح شطرنج کھیلنے میں مشغول ہیں اور اس کی بازی میں ایک دوسرے کو مات دے کر خوشی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس دوران ایک غریب کسان وہاں داخل ہوتا ہے۔ کسان اور نواب کے مکالموں سے نوابوں کے غیر اخلاقی رویے کھل کر سامنے آتے ہیں لیکن جب باہر شور بڑھتا ہے اور یہ پتہ چلتا ہے کہ فرنگی لکھنؤ پر حملہ کر چکے ہیں تو اس وقت میر اور مرزا طیش میں تو آتے ہیں لیکن انگریزوں سے لڑنا وہ اپنی حماقت سمجھتے ہیں، لیکن جب کسان انگریزوں کے خلاف جملے کستا ہے اور چمر گدھ کہہ کر پکارتا ہے تو میر کو لگتا ہے کہ وہ اسے ہی کہہ رہا ہے، اس پر میر غصے

میں آکر اسے تلوار سے دو ٹکڑے کرنے کی بات کرتے ہیں، اس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ یہ نواب کس طرح اپنا غصہ انگریزوں پر نہ اتار کر غریب مظلوموں پر اتارتے ہیں اور انھیں کس طرح سے مغلظات بکتے ہیں۔ لیکن جب گولی کی آواز آتی ہے اور مجاور انھیں آکر خبر دیتا ہے کہ فرنگیوں نے لکھنؤ پر حملہ کر دیا ہے تو پہلے ان دونوں نوابوں کو یقین نہیں ہوتا ہے لیکن جب مرزا یہ ماجرا اپنی آنکھوں سے خود دیکھ کر آتے ہیں اور میر کو بتاتے ہیں، لیکن میر صاحب انھیں پھر سے بازی کھیلنے کے لیے بیٹھا لیتے ہیں اور شطرنج کھیلنا شروع کر دیتے ہیں اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ نواب اور جاگیر دار نہ صرف سست اور کاہل ہیں بلکہ ان کا ضمیر بھی مر گیا ہے، اس لیے یہ انگریزوں سے لڑائی کرنے کے بجائے ان کی تعریفیں کرتے ہیں۔ مجاور اور کسان کے بیچ کے مکالمے بہت ہی معنی خیز اور طنز آمیز ہیں کہ اس کھنڈر میں اس کی باتیں سننے والا بس ایک کسان ہے جو اس کی باتیں سمجھ سکتا ہے باقی یہ دونوں نواب شطرنج میں اس طرح محو ہیں کہ ان کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ میر اور مرزا کا انگریزوں کے حملے کے دوران مجاور کو شہر سے کھانا لانے کے لیے بھیجنا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جس وقت ان نوابوں کو انگریزوں کے خلاف کمر کسنے کی ضرورت تھی اس وقت وہ شہر سے کباب اور پراٹھے منگا کر عیش سے کھا رہے تھے۔ لیکن جب مجاور انگریزوں کے ڈر سے جانے سے انکار کر دیتا ہے تو میر اس کو بزدل کہتے ہیں جب کہ وہ خود اتنا بزدلی والا کام کرتے ہیں کہ جس وقت انھیں انگریزوں کے خلاف لڑائی میں حصہ لینے کی ضرورت تھی اس وقت وہ شطرنج کی خیالی لڑائی میں مشغول تھے اور اس سے فکر مند ہونے کے بجائے خوشی سے گیت گاتے ہیں۔ میر صاحب مرزا کو شطرنج کی بازی میں اس طرح مات دیتے ہیں کہ ان کے سارے مہرے دھرے کے دھرے رہ جاتے ہیں اور بادشاہ کو کشت یعنی شکست ہو جاتی ہے۔ اس ایک مکالمے کے ذریعہ حبیب تنویر نے شطرنج کی بازی کے حوالے سے علامتی انداز میں سلطنت اودھ کی پوری تاریخ کو پیش کر دیا ہے کہ کس طرح سے سفید رخ یعنی فرنگی سیاہ رخ کے بادشاہ یعنی واجد علی شاہ کو قید کر لیتی ہے اور اس کے سارے مہرے یعنی بادشاہ کے سبھی جاگیر دار جن میں میر اور مرزا بھی شامل ہیں کوئی کام نہیں آتا ہے۔ کسان ان دونوں نوابوں کے لیے شہر سے کھانا لے کر آتا ہے اور ان دونوں کو لکھنؤ میں انگریزوں کے قتل وغارت کی خبر دیتا ہے، لیکن یہ دونوں نواب اس پر افسوس تو کرتے ہیں لیکن اس پر انگریزوں کے خلاف کوئی قدم نہیں اٹھاتے ہیں۔ مجاور افیم کے نشے میں جو مکالمے ادا کرتا ہے وہ اس معاشرے کے بادشاہ، نواب اور جاگیر داروں پر زبردست طنز ہے اسی مکالمے میں امانت کی اندر سبھا کے ساتھ واجد علی شاہ کی رنگ رلیوں کا بھی ذکر آتا ہے۔ ساتھ ہی مجاور کی خیالی

باتیں جیسے شہسوار کو بھیجنے کی کیا ضرورت ہے خواہ مخواہ گھوڑے کے سکم گھسیں گے، شرفا کے کپڑے میلے ہو جائیں گے، توپ سے بچوں کے دل دہل جائیں گے اور ناحق شمع خراشی ہو گی شہر کی مہترانیوں کو لمبے لمبے بانس دے دیجئے اور کہہ دیجئے کہ ان بندروں کو مار بھگائیں، اس بے وقوفانہ خیالی گفتگو کی میر خوب تعریف کرتے ہیں اور مجاور سے یہ کہتے ہیں کہ تمھیں اس سلطنت کا سپہ سالار ہونا چاہیئے۔ یہاں ان نوابوں کی بزدلی کے ساتھ ان کی کم عقلی دکھائی گئی ہے کہ وہ کس طرح نشے میں کہی گئی مجاور کی باتوں کو نہ صرف سچ مانتے ہیں بلکہ اسے اودھ کی سلطنت کا سپہ سالار ہونے کی خواہش ظاہر کرتے ہیں۔ مجاور کی میر اور مرزا سے گفتگو کے دوران خیالی تجاویز جو اس نے واجد علی شاہ کے سامنے پیش کی تھیں کہ جب انگریز محل کی طرف آئیں تو چقیں ڈلوادیجئے، قناتیں کھنچوادیجئے اور یہ کہہ دیجئے کہ یہاں پردہ ہے، اب فرنگی اتنے بھی بے حیا نہیں جو زنان خانے میں گھس آئیں گے۔ میر اس کی تعریف کرتے ہیں کہ واہ کیا طوفانی دماغ پایا ہے۔ ان مکالموں سے اس دور کے سیاسی حالات کا پتہ چلتا ہے اور یہ اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح عقل سے عاری باتوں پر یہ نواب واہ واہ کرتے ہیں۔ میر اور مرزا کو گھر کے لٹنے اور واجد علی شاہ کے قید ہونے کا علم تو ہے لیکن یہ نواب اس کا سامنا کرنے کے بجائے آہ وزاری کرتے ہیں اور شطرنج کی بازی میں اپنے حریف کو مات دے کر اپنے آپ کو تسلی دیتے ہیں، اور حقیقی بادشاہ کی فکر نہ کر کے شطرنج کے خیالی بادشاہ کو بچانے کی فکر میں مشغول ہیں۔ اس کے بعد مرزا کا کھانا کھاتے وقت کھانا گرم نہ ہونے کی وجہ سے کھانا پھینکنا اس سے ان نوابوں کی نفاست اور نزاکت کا پتہ چلتا ہے اور اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ ان نوابوں کو نہ تو اپنی رعایا کی کوئی فکر ہے، نہ تو گھر والوں کے کھونے کا غم ہے اور نہ ہی سلطنت چھننے کا کوئی افسوس ہے۔ وہ بے فکر ہو کر شطرنج کھیلتے رہتے ہیں اور آخر میں شطرنج کی بازی کے لیے ایک دوسرے کو موت کے گھاٹ اتار دیتے ہیں۔ مجاور کے مکالمے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ عیش وعشرت کا انجام ہمیشہ موت ہوتی ہے اور اس طرح کی موت زمانے والوں کے لیے ایک بدنما داغ کی طرح ہوتی ہے جو ہمیشہ اس کے ساتھ جڑی ہوتی ہے۔ اس کے آگے کے مکالمے طنز بھرے ہوئے ہیں کہ یہ سراسر بہتان ہے کہ ان نوابوں نے واجد علی شاہ کی قید کی خبر سن کر ان دونوں جانبازوں نے اس حسرت میں کہ اگر ان کا چمن یعنی سلطنتِ لکھنؤ اور گل یعنی رعایا اور باغباں یعنی واجد علی شاہ بخیر وعافیت ہوتے تو کیسے مزے کی زندگی کٹتی، وہ اپنی گردنیں کٹا دیتے ہیں۔ یہیں پر یہ سین ختم ہوتا ہے، اس کے بعد پردہ گرتا ہے اور ڈرامے کا اختتام ہو جاتا ہے۔

ڈراما شطرنج کے مہرے کا پلاٹ سادہ ہے اس میں لکھنؤ کے جن جاگیر داروں کا قصہ پیش کیا گیا ہے وہ اس دور کے نوابوں اور جاگیر داروں کے حالات کی صداقت اور حقیقت کی کہانی پر مبنی ہے اور سماج کے ایک خاص طبقہ جماعت کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس میں جگہ جگہ اشعار اور گیت بھی پیش کیے گئے ہیں۔ ڈرامے کا یہ قصہ شروع سے آخر تک ایک فطری انداز میں ہے جس میں آغاز، وسط، نقطۂ عروج اور اختتام سبھی کچھ ہے۔ اس کے ساتھ ہی پلاٹ کے واقعات میں فطری تسلسل اور ربط و آہنگ کا پورا خیال رکھا گیا ہے جس میں کرداروں کے بیچ تصادم، تذبذب اور ایک خاص قسم کی کشمکش ہے۔ اس ڈرامے میں جو مرکزی خیال پیش کیا گیا ہے وہ کرداروں کے مکالموں سے صاف طور پر واضح ہوتا ہے۔ یہ ڈراما اسٹیج پیشکش کے لحاظ سے بھی اہم ہے۔ اس پلاٹ کی تعمیر میں ایجاز واختصار کے ساتھ وقت کی پابندی کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے تاکہ اسے آسانی سے اسٹیج پر پیش کیا جاسکے۔

ڈراما شطرنج کے مہرے کردار نگاری کے اعتبار سے بھی ایک اہم ڈراما ہے، اس میں چھوٹے بڑے کل نو کردار ہیں جو کہانی یا قصے کو کسی نہ کسی طریقے سے آگے بڑھاتے ہیں۔ میر اور مرزا اس ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں انہی کے ارد گرد پورا ڈراما گھومتا ہے۔ یہ کردار حالاں کہ فعال تو نہیں ہیں لیکن سماج کے اعلٰی طبقے کی نمائندگی ضرور کرتے ہیں۔ اس کے سبھی کردار انفرادیت اور امتیازی اوصاف کے حامل ہیں، اس کا سب سے جاندار کردار مجاور کا ہے جو اس دور کو ایک نئے زاویے سے پیش کرتا ہے، جس کے مکالمے سب سے زیادہ معنی خیز اور طنز بھرے ہوئے ہیں جو زمانے کو بدلنے کی قوت رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ عباسی، بانکا اور کسان کے کردار اہم ہیں جو پریم چند کے افسانے شطرنج کے کھلاڑی میں نہیں ملتے ہیں۔ حبیب تنویر نے ان کرداروں کی تخلیق پریم چند کے افسانے کے بیانہ کو مکالماتی انداز میں پیش کرنے کے لیے کی ہے۔

اس ڈرامے کی ایک اہم خوبی اس کی مکالمہ نگاری ہے۔ اس میں جو مکالمے پیش کیے گئے ہیں وہ نہ صرف کرداروں کی شخصیت کو واضح کرتے ہیں بلکہ قصے کو آگے بڑھانے میں مددگار و معاون ہیں۔ حبیب تنویر نے کرداروں کی شخصیت، طبقہ اور موقع محل کے اعتبار سے مکالمے پیش کیے ہیں۔ بانکا، میر، مرزا اور ان کی بیگموں کی زبان نہایت ہی فصیح، ادبی اور محاوراتی ہے جو اس دور کے نواب اور جاگیر داروں کے یہاں بولی جاتی تھی۔ حبیب تنویر نے یہ زبان رتن ناتھ سرشار کی کتاب "فسانۂ آزاد" سے منتخب کی ہے۔ کسان اور نوکروں کی زبان ٹھیٹھ اور دیہی علاقے میں بولی جانے والی زبان ہے۔ بیگم مرزا اور مجاور کے مکالمے تھوڑے طویل ضرور ہیں مگر یہ بہت معنی خیز اور طنز بھرے ہوئے

ہیں۔ یہ ڈراما اسٹیج ڈرامے کے فنی معیار پر کھرا اترتا ہے۔ شطرنج کے مہرے کی زبان کے سلسلے میں حبیب تنویر لکھتے ہیں کہ:

> ”شطرنج کے مہرے کو میں نے خالص اردو میں لکھا جس میں میں نے فسانۂ آزاد کی زبان استعمال کی ہے ۔۔۔۔ شطرنج کے مہرے، میں اتنی ہی محنت سے میں نے پنڈت رتن ناتھ سرشار کی فسانۂ آزاد، چار جلدوں میں، وہ میں چاٹ گیا۔۔۔۔ پنڈت جی لکھنؤ کے تھے اور ہندو پنچ میں ایک صفحہ لکھتے تھے ۔۔۔۔ بڑے چٹخارے کی زبان لکھتے تھے، چٹکلے بازی کی زبان لکھتے تھے، تو ان کے یہاں سے میں نے زبان کا خاص لکھنؤ انداز لیا، اور اسے شطرنج کے مہرے میں استعمال کیا اور سچی زبان بنائی۔“ (163)

حبیب تنویر نے ڈراما شطرنج کے مہرے میں ڈرامے کی فنی خوبیوں کے ساتھ اسٹیج کی خوبی کا پورا لحاظ رکھا ہے۔ انہوں نے پریم چند کے افسانے شطرنج کے کھلاڑی کے بیانیہ انداز کو راوی کے کردار کے ذریعہ پیش کرنے کے بجائے اسٹیج پر آسانی کے ساتھ پیش کرنے کے لیے اس کو نہ صرف مکالماتی انداز میں پیش کیا ہے بلکہ اس میں کرداروں اور مکالموں کا اضافہ کر کے پریم چند کی اس کہانی کو اور بھی معنی خیز بنا دیا ہے۔ حبیب تنویر خود نہ صرف ایک ہدایت کار تھے بلکہ ایک اچھے اداکار بھی تھے، اس لیے وہ ڈرامے کی اسٹیج پر ہونے والی پریشانیوں سے بخوبی واقف تھے اور اس بات کا علم بھی رکھتے تھے کہ کس طرح سے حاضرین کی دلچسپیوں کو برقرار رکھا جا سکتا ہے، اس لیے انہوں نے اس ڈرامے میں نثری مکالموں کے ساتھ گیتوں اور غزلوں کا سہارا لیا ہے۔ مثال کے طور پر عباسی کا وہ گیت جو وہ تکیہ کا غلاف بدلتے وقت گاتی ہے:

> ”ندیا کنارے بیلا کس نے بویا۔۔۔۔ ندیا کنارے
> بیلا بھی بویا، چنبیلی بھی بوئی
> بیچ بیچ بویا رے گلاب
> ندیا کنارے بیلا کس نے بویا۔۔۔“ (164)

حبیب تنویر کے ذریعے پیش کیے گئے مندرجہ بالا گیت بظاہر تو بہت آسان معلوم ہوتے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ یہ گیت کہیں سے اٹھا کر ڈرامے میں رکھ دئے گئے ہیں لیکن یہ عمل جس فنکارانہ صلاحیت کا مطالبہ کرتا ہے وہ صلاحیت کسی معاشرے کی روح کو سمجھے بغیر کسی کے اندر نہیں آسکتی ہے۔ حبیب تنویر اپنے عہد کے معاشرے سے

نہ صرف واقف تھے بلکہ وہ ماضی کے حالات، طور طریقے اور یہاں تک کہ ان کی زبان سے بخوبی واقف تھے، اس کے علاوہ وہ خود ایک اچھے شاعر بھی تھے اور انہوں نے گیتوں کی تخلیق کے ساتھ ہندوستانی لوک گیتوں (خاص کر چھتیس گڑھی لوک گیت) کا گہرائی اور باریک بینی سے مطالعہ کیا تھا، جس کا ایک چھوٹا سا تجربہ انہوں نے اس ڈرامے میں بھی کیا تھا۔ یہی سب وہ وجوہات ہیں جن کی وجہ سے حبیب تنوؔیر ڈرامے کو صحیح تناظر میں پیش کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ڈراما شطرنج کے مہرے کو جو چیز اس دور کے لکھنؤ کا آئینہ دار بناتی ہے وہ اس کی زبان و بیان ہے جس کے مکالموں میں ایک خاص قسم کی نفاست و نزاکت کے ساتھ ساتھ علاقائی اثرات بھی ہیں۔ یہ زبان اس دور کے لکھنؤ میں بولی جانے والی زبان ہے جسے حبیب تنوؔیر رتن ناتھ سرشار کی فسانۂ آزاد سے لے کر پیش کیا تھا۔

''کیوں صبو صبو آپ میرے پرکھوں کی ہڈیاں قبر سے گھسیٹ رہی ہیں۔''(165)

''حضنت ذئی ٹھیریئے۔ اس وقت بازی کی طرف طبیعت مائل نہیں ہوتی۔ حضور عالی خون کے آنسو روتے ہوں گے۔ نکھلؤ کا چراغ آج گل ہو گیا۔''(166)

درج ذیل مکالموں میں صبو صبو، ذئی، حضنت اور نکھلؤ وغیرہ جیسے الفاظ اس ڈرامے میں پیش کیے گئے ہیں جو املا کے لحاظ سے تو درست نہیں ہیں لیکن اس دور کے لکھنؤ کی بول چال میں رائج تھے جو حاضرین کو یہ احساس دلاتے ہیں کہ یہ ڈراما واقعی اس دور کے لکھنؤ کی عکاسی کر رہا ہے۔ اس کے علاوہ اس ڈرامے میں عمدہ محاورات اور کہاوتوں کا معنی خیز استعمال کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر دھوبی کا کتّا گھر کا نہ گھاٹ کا، کلیجہ پر سانپ لوٹ جانا، آنکھوں سے کاجل نکالنا، غرور کا سر نیچا، ہرن ہونا، آسمان سے باتیں کرنا، اٹھتے جوتی بیٹھتے لات، ہاتھ کنگن کو آرسی کیا ہے، اپنی اپنی ڈفلی اپنا اپنا راگ، علت تو دھوئے دھائے جائے مگر عادت کہیں جاتی ہے وغیرہ جیسے ایسے محاورات و کہاوتیں ہیں جو اس دور کی لکھنوی زبان میں عام طور سے بولے جاتے تھے۔ جس کی وجہ سے نہ صرف مکالمہ پر اثر ہوا ہے بلکہ یہ حاضرین و قارئین پر کبھی نہ مٹنے والا اثر چھوڑ جاتا ہے۔

اس وقت کے لکھنؤ کے لوگوں میں یوں تو سیاسی، سماجی اور اخلاقی وغیرہ جیسی بہت سی برائیاں موجود تھیں، جن میں نوابوں اور جاگیرداروں کی سستی، کاہلی، طبقاتی تعصب، زندگی سے فرار، لفاظی اور مبالغہ آرائی وغیرہ جیسی بے حد نمایاں کمزوریاں تھیں جن کا پریم چند نے اپنے افسانے شطرنج کے کھلاڑی میں سرسری طور پر بیان کیا ہے یا صرف ان کا احساس کرایا ہے۔ لیکن حبیب تنوؔیر نے ان کو نہ صرف کھل کر بیان کیا ہے بلکہ اس پر طنز بھی کیا ہے اور

اس حقیقت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جس کو دوسرے ادیب بیان کرنے سے کتراتے ہیں۔ حبیب تنویؔر نے اس دور کے لکھنؤ کی جو کمزوریاں پیش کی ہیں اس کی چند مثال درج ذیل ہیں۔

مرزا : اماں میر صاحب! حضور اختر پیا کے حقانی بٹیر کے بارے میں تو آپ نے سنا ہی ہوگا۔۔۔

مرزا : خیر اب تو وہ ہو حق میں لگا رہتا ہے اور رمضان میں روزے بھی رکھتا ہے۔ مگر عمر کے اوّل حصّے میں سُنا ہے کہ بہت جنگجو تھا۔۔۔

مرزا : آئے دن پالیاں ہوتی تھیں اور ہر روز یہ لڑتا تھا اور ایسے سپاہیانہ تیور سے کہ خود لہولہان ہو جاتا اور تنہا دس بیس بٹیروں کو مار بھگاتا۔(167)

درج بالا مکالمے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کے لکھنؤ کے نواب اور جاگیر دار کس طرح زندگی سے فرار اختیار کیے ہوئے تھے اور ایسی لایعنی باتوں کے ذکر میں مشغول رہتے جن کا حقیقی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ہے۔ اگر ہم اس مکالمے پر غور کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ حبیب تنویؔر نے اس ڈرامے میں اختر پیا کے حقانی بٹیر کے جو اوصاف بیان کیے ہیں اس سے فسانۂ آزاد کے صف شکن (بٹیر) کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ اس بٹیر کے تقریباً تمام اوصاف صف شکن سے ملتے جلتے ہیں جس سے یہ گمان ہوتا ہے کہ حبیب تنویؔر نے نہ صرف فسانۂ آزاد کی زبان و بیان سے استفادہ کیا ہے بلکہ اس کے قصے سے تھوڑی بہت مدد بھی لی ہے۔ یہ بات حقیقت ہے کہ فسانۂ آزاد میں رتن ناتھ سرشار نے جس کامیابی کے ساتھ لکھنؤ کی عکاسی کی ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ لیکن حبیب تنویؔر نے بھی اس دور کے لکھنؤ کی سماجی، سیاسی اور معاشی زندگی کی عکاسی کرنے میں پورا حق ادا کیا ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے امانت لکھنوی کے ڈرامے ''اندر سبھا کی ٹھمری'' کا ذکر کرکے اس ڈرامے کو اس دور کے لکھنؤ کا حقیقی عکاس بنایا ہے۔

اس دور کے لکھنؤ کے لوگوں میں سب سے بڑی برائی مذہب، سماج اور سیاست سے قطع تعلق کر کے عیش و عشرت میں زندگی گزارنا تھا۔ واجد علی شاہ کے دور میں لکھنؤ میں چھوٹے بڑے سبھی عیش و عشرت میں ڈوبے ہوئے تھے۔ پریم چند نے اپنے افسانے شطرنج کی بازی میں اسے اس وجہ سے سرسری اور اشاراتی طور پر پیش کیا تھا تاکہ مسلمانوں کے جذبات کو ٹھیس نہ پہنچے۔ لیکن حبیب تنویؔر پریم چند کی طرح صرف اشاروں اور کنایوں کے قائل نہیں بلکہ وہ اسے کھل کر بیان کرتے ہیں تاکہ اس دور کے سماج کی صحیح عکاسی ہو سکے۔ مثال کے طور پر:

مرزا : یہ ہے کشت۔ قسم ہے خداوندِ قدوس کی، بہت رشک آتا ہے حضور جان عالم واجد علی شاہ کی زندگی

پر۔ محلات میں منکوحات اور ممتوعات سب کا شمار کیجئے تو بیگمات کی تعداد سیکنکڑوں تک پہنچتی ہے۔

میر : کیوں نہ ہو، ماشاءاللہ صحت بھی ویسی پائی ہے۔ یہ چوڑا چکلا سینہ دیکھ کر عورت ریجھ جائے وہ مارا۔

مرزا : نوکرانیوں، ماماؤں، مغلانیوں تک سے تو متاع کر لیا ہے۔۔۔۔۔

مرزا : کیا اپنے ہاتھ سے آب دست نہیں لیتے ہیں؟

میر : حضور کیا آپ نے نہیں سنا ہے کہ جسم کے بعض اعضاء کو انہوں نے آج تک کبھی خود ہاتھ نہیں لگایا۔۔۔۔

مرزا : اماں اس لئے ہر عورت سے متاع کر لیتے ہیں کہ آخر انسان ہیں اولیاء تو ہیں نہیں، کبھی اتفاق سے نگاہِ بد پڑ جائے تو وہ ان پر حلال ہو۔ آیا عقل شریف میں۔(168)

درج بالا مکالموں کے ذریعے سے حبیب تنویؔر نے اس دور کے لکھنؤ کے مسلم معاشرے کے لوگوں کی برائیوں کا وہ گھناؤنا چہرہ پیش کیا ہے جو اس معاشرے کے اعلٰی طبقے میں پھیلی ہوئی تھیں، انہیں پریم چند جیسا نڈر افسانہ نگار بھی اتنی خوبی سے نہ عیاں کر سکا جتنی خوبی سے خود حبیب تنویؔر نے عیاں کر دیا ہے۔ نوابوں اور جاگیر داروں کا نوکرانیوں، ماماؤں اور مغلانیوں وغیرہ سے نکاح متاع کر کے بیک وقت کئی عورتوں سے ازدواجی تعلق قائم رکھنا اس معاشرے کی ایک عام برائی تھی، جس کا ارتکاب مذہب کی آڑ میں نفس پرستی اور عیش و عشرت کے لیے کیا جاتا تھا، حبیب تنویؔر نے اس قبیح فعل کو نہ صرف بے نقاب کیا بلکہ اسے اودھ سلطنت کے زوال کا ایک اہم سبب بھی مانا ہے۔ انہوں نے اس ڈرامے میں سماج اور مذہب سے متعلق ایسی بہت سی تلخ حقیقتوں کو آشکار کیا ہے۔

اس دور کے لکھنؤ کے معاشرے میں ایک خرابی یہ تھی کہ مسلمان طبقہ حقیقی دنیا میں زندگی گزارنے کے بجائے شطرنج کے کھیل کی مصنوعی دنیا میں زندگی بسر کرتا اور لہو و لعب میں اتنا محو رہتا کہ اسے مذہب، سماج، سیاست یہاں تک کہ گھر والوں کی کوئی فکر نہ رہتی اور یہی وجہ ہے کہ ملک انگریزوں کا غلام ہو گیا۔ پریم چند اور حبیب تنویؔر دونوں اس صورت حال کی بڑی خوبصورتی سے عکاسی کرتے ہیں۔ حبیب تنویؔر اپنے ڈرامے میں اس کی مثال اس طرح پیش کرتے ہیں:

میر : انگریزی فوجیں آگئیں مرزا۔

مرزا : حضور یہ کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ آنے دیجئے۔ یہاں وہ نہ آئیں گے۔ آہ یقین کیجئے (ہاتھ پکڑ کر بٹھاتے ہوئے) چلئے کشت بچئے۔(169)

ان مکالموں سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کی ایک وجہ یہ تھی کہ مسلمانوں کا اعلٰی طبقہ کھیل تماشوں میں الجھ کر رہ گیا تھا۔ نواب وجاگیر داروں کا مسئلہ یہ تھا کہ کھیل تماشازندگی کا حصہ ہونے کے بجائے زندگی کھیل تماشے کا حصہ بن گئی تھی یعنی کھیل تماشے اور زندگی میں ترجیح اور تناسب کا جو رشتہ تھا وہ اُلٹ گیا تھا۔ مسلمانوں نے اپنی حقیقی زندگی پر ایک مصنوعی زندگی مسلط کرلی تھی۔ انگریزوں کی آمد سے پہلے لکھنؤ میں یہی ہورہا تھا۔ جس کی وجہ سے انگریز فوج لکھنؤ پر حملہ آور ہوئی۔

حبیب تنویر کے ڈرامے شطرنج کے مہرے اور پریم چند کے افسانے شطرنج کی بازی میں جو بنیادی فرق ہے وہ افسانے کے بیانیہ اور ڈرامے کے فن اور اسٹیج کی پیشکش کے تجربے کا ہے۔ حبیب تنویر چونکہ خود ایک اچھے ڈراما نگار ہونے کے ساتھ ایک اعلٰی پائے کے ہدایت کار بھی تھے اس لیے وہ ڈرامے کے فن اور پیشکش کی تکنیک سے واقف تھے اور یہ بھی معلومات رکھتے تھے کہ ڈرامے کی کس چیز کو کس زاویے سے دیکھا جائے، نیز وہ ناظرین و قاری کے فرق کو پہچانتے تھے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں پریم چند کے افسانے کی طرح صرف منظر کو بیان نہیں کیا ہے بلکہ انہوں نے منظر کے ساتھ پس منظر کو بھی پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند اپنے افسانے شطرنج کی بازی میں لکھتے ہیں:

> ”میر صاحب کی بیگم کسی وجہ سے میر صاحب کا گھر سے باہر رہنا پسند کرتی تھیں۔ بلکہ کبھی انھیں جانے میں دیر ہو جاتی، یا کچھ السّاتے سرو دبہ مستاں یاد وہانیدن کے مصداق انھیں آگاہ کر دیا کرتی تھیں۔“(170)

حبیب تنویر نے پریم چند کے افسانے کے اس بیانیہ کے منظر کو سمجھتے ہوئے اپنے ڈرامے کے دوسرے ایکٹ میں اسے پس منظر کے ساتھ پیش کیا ہے جس کے لیے انہوں نے بانکا کا ایک نیا کردار منتخب کیا ہے اور بیگم میر کو اس پر فریفتہ دکھا کر ایک تو پریم چند کے مبہم جملے کو واضح کیا ہے دوسرے اس دور کے لکھنؤ میں اخلاقی پستی کی انتہا کو بھی اجاگر کیا ہے۔ اس کے علاوہ مجاور کا کردار پیش کر کے نہ صرف واجد علی شاہ کی عیش و عشرت کو بے نقاب کیا ہے بلکہ اس دور کے لکھنؤ کی سماجی و سیاسی صورت حال کی سچی تصویر پیش کی ہے۔ اسی طرح کسان کا کردار اس جاگیر دارانہ نظام کی روح کو بے نقاب کرتا ہوا نظر آتا ہے اور عباسی کا کردار میر اور مرزا کی اخلاقی بے راہ روی کو عیاں کرتا ہے۔

حبیب تنویر کا ڈراما شطرنج کے مہرے جو پریم چند کی کہانی پر مبنی ہے، اس میں تاریخی اعتبار سے بہت سی غلطیاں ہیں جیسے اس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ 1857ء کے دوران انگریز لکھنؤ پر حملہ کر کے نواب واجد علی شاہ کو گرفتار

کر لیتے ہیں۔ لیکن یہ حقیقت نہیں ہے کیوں کہ اس سے ایک سال پہلے ہی واجد علی شاہ کو انہوں نے معزول کیا اور گرفتار کر کے کلکتہ بھیج دیا تھا۔ دوسرے اس ڈرامے میں یہ دکھایا گیا ہے کہ لکھنؤ کی عوام شطرنج کی بازی اور مرغ لڑانے میں مشغول تھی جبکہ اس وقت پورا شہر بغاوت کی آگ میں جل رہا تھا۔ تاریخ بھی یہ کہتی ہے کہ دہلی سے بڑھ کر جس محاذ پر انگریزوں کے خلاف معرکہ آرائی ہوئی ہے وہ لکھنؤ کا محاذ ہے۔ تعجب ہے کہ اس ہنگام میں پریم چند کو شطرنج کے کھلاڑی تو نظر آئے مگر بیگم حضرت محل نظر نہیں آئیں جنھوں نے انگریزوں کے خلاف ہتھیار نہیں ڈالے بلکہ اپنے لشکر کے ساتھ لڑتی ہوئی لکھنؤ سے باہر نکل گئیں۔ لیکن ان سب خامیوں کے باوجود یہ ایک کامیاب افسانہ ہے جسے حبیب تنویؔر نے اتنی ہی کامیابی کے ساتھ ڈرامے کے روپ میں ڈھال کر اسٹیج پر پیش کیا ہے۔

شطرنج کے مہرے ڈرامے کے فن اور اسٹیج کے نقطۂ نظر سے ایک کامیاب ڈراما ہے۔ حبیب تنویؔر نے اس ڈرامے میں پریم چند کے بیانیہ کو بہت خوبصورتی کے ساتھ مکالمے کی شکل میں ڈھال کر اور نئے کرداروں کی تخلیق کر کے انھیں فنی چابک دستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ ڈراما اس لیے اہمیت کا حامل ہے کیوں کہ اسی ڈرامے سے حبیب تنویؔر نے ڈرامے میں اپنی ہدایت کاری کی شروعات کی۔ اپنی پہلی پیشکش سے اب تک اس ڈرامے کے سیکڑوں کامیاب شو کیے جا چکے ہیں۔ موضوعات کے لحاظ سے بھی یہ ایک کامیاب ڈراما ہے۔ کیوں کہ اس سے یہ تعلیم دی گئی ہے کہ انسان کو حقیقی زندگی کے مسائل و مصائب سے نپٹنے کے لیے اپنے آپ کو بروئے کار لانا چاہیئے نہ کہ بے جا لہو ولعب میں مشغول ہو کر ان سے راہِ فرار اختیار کر لے۔ یہ وہ موضوع ہے جس سے ہر دور کے انسان کو سیکھ ملتی ہے۔ حبیب تنویؔر نہ صرف پریم چند کی کہانی کو ڈرامے کا روپ دینے میں کامیاب نظر آتے ہیں بلکہ وہ اس ڈرامے سے ایک اچھے ڈراما نگار ہونے کا بھی ثبوت دیتے ہیں۔

''چرنداس چور'' کا تنقیدی تجزیہ

ڈراما ادب کی واحد صنف ہے جس کا براہ راست تعلق عوام سے ہے۔ قدامت کی بنیاد پر اسے دنیا کے تمام ادب میں اولیت حاصل ہے۔ یونان ہی نہیں بلکہ ہندوستان میں قدیم زمانے سے ڈرامے کو بہت زیادہ مقبولیت اور مذہبی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن سنسکرت زبان کے زوال کے بعد ہندوستان میں اس صنف نے دم توڑ دیا۔ واجد علی شاہ اور امانت لکھنوی کی کوششوں سے یہ صنف دوبارہ زندہ ہوئی اور تجارتی تھیٹروں نے اسے عروج و دوام بخشا۔ آغا حشرؔ کاشمیری، مرزا ہادی رسواؔ، امتیاز علی تاجؔ اور عابد حسین وغیرہ جیسے ادیبوں نے اسے ادبی حیثیت دلائی۔ لیکن پھر بھی یہ خواص پسند ہی رہا عوام تک اس کی رسائی نہ ہو سکی۔ تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم ''اپٹا'' کے قیام کے بعد جن ادیبوں نے اردو اسٹیج ڈراما کی روایت کو زندہ رکھا اور اس کے رشتے کو عوام سے جوڑنے کی بھرپور کوشش کی ان میں ایک اہم اور مقبول نام حبیب تنویرؔ کا ہے۔

حبیب تنویرؔ نے مختلف ڈراموں کا اسٹیج اپنے قائم کردہ تھیٹر گروپ ''نیا تھیٹر'' کی جانب سے کیا۔ جس میں ''چرنداس چور'' کو سب سے زیادہ مقبولیت اور عالمی شہرت حاصل ہوئی۔ یہ ڈراما چھتیس گڑھی لوک روایت و ثقافت پر مشتمل ہے۔ حبیب تنویرؔ نے اس ڈرامے میں بریخت اور جدید ڈرامائی تکنیک کے استعمال کے ساتھ چھتیس گڑھی لوک ثقافت، لوک ناٹیہ روایت، موسیقی اور گیتوں کا بہت ہی عمدہ اور معنی خیز استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کا اصل قصہ تو وجے دان دیتھا کی راجستھانی لوک کہانی سے اخذ کیا گیا ہے، جس کا ہندی ترجمہ ''الجھن'' کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔ لیکن حبیب تنویرؔ نے اس کے قصے میں تھوڑی بہت تبدیلی اور اضافے کر کے اس کو ڈرامائی شکل دی۔ ابتدا میں اس ڈرامے کو ''چور چور'' کا عنوان دے کر بھیلائی چھتیس گڑھ کی ایک ورک شاپ میں پیش کیا گیا، لیکن بعد میں ۱۹۷۵ء میں ''چرنداس چور'' کے نام سے دہلی کے کامانی تھیٹر کے اسٹیج پر باقاعدہ طور سے پیش کیا گیا۔ اس ڈرامے کی کہانی سے متاثر ہو کر مشہور ڈائریکٹر اور ہدایت کار شیام بینیگل نے ۱۹۷۵ء میں اس ڈرامے پر بچوں کے لیے فلم بنائی لیکن فلم کو وہ کامیابی نہیں ملی جو ڈرامے کو حاصل ہوئی۔ حبیب تنویرؔ اس ڈرامے کے بارے میں کہتے ہیں کہ:

> ''ڈراما کیوں کہ سچ کے بارے میں ہے اور ایک ایسے چور کے بارے میں ہے، جو سچ بولنے کا عہد و پیمان لیتا ہے اور اسے اسٹیج پر چھتیس گڑھی عوامی کلاکار پیش کرنے جا رہے ہیں۔ اس لیے میں نے چھتیس گڑھ کی

مشہور ''ستیہ نام دھرم'' کی لوک روایات کو اس ڈرامے کی کہانی سے جوڑ دیا۔ ستیہ نام دھرم کے بنیاد گزار گرو گھاسی رام تھے اور ستیہ نامی مذہب کا بنیادی اصول ''ستیہ ہی ایشور ہے'' ہے۔ اس لیے میں نے چور کو ستیہ نامی بنا دیا اور اس کا نام چرنداس رکھ دیا۔''(171)

ڈراما ''چرنداس چور'' کے قصے کو مکمل ڈراما کی شکل دینے، شیام بینگل کو اس پر بچوں کی فلم بنانے اور حبیب تنویر کے ذریعہ اسے راجستھانی لوک قصے کا انتخاب کرنے کے پیچھے ایک لمبی داستان ہے۔ دراصل حبیب تنویر کا یہ ڈراما راجستھان کی ایک لوک کتھا ''ٹھاکر روسنو'' کی وجہ سے عمل میں آیا۔ وجے دان دیتھا کی اس راجستھانی کہانی کو وہیں کی زبان اور اداکاروں کے ساتھ حبیب تنویر نے اپنی ہدایت اور عملی موجودگی میں راجستھان کی ہی ایک ورک شاپ میں ''ٹھاکر پریت پال سنگھ'' کے نام سے پیش کیا۔ چونکہ یہ ڈراما اوپیرا ڈرامے کی تکنیک میں تھا اس لیے وہاں کی عوام نے اسے بہت کم پسند کیا۔ لیکن اس ڈرامے سے سبق لے کر حبیب تنویر نے ''گاؤں کا ناؤں سسرال اور مور ناؤں داماد'' جیسا ڈراما تخلیق کیا۔ اس ڈرامے کی کامیابی کے بعد حبیب تنویر نے اسی کی طرز پر وجے دان دیتھا کی ایک دوسری کہانی ''چور کی سچائی'' کو سچائی کی بساط کہانی سے ملا کر چھتیس گڑھی دیہی ناٹیہ تکنیک ''ناچا'' کے طرز میں ڈھال کر ''چور چور'' کے عنوان سے ۱۹۷۴ء میں بھلائی چھتیس گڑھ کی ایک فوک (Folk) تھیٹر کی ورک شاپ میں ایک تجربے کے طور پر محض دو، تین دن کی معمولی ریہرسل کے بعد اداکاروں کے Improvisation کے ذریعہ تیار کیا۔ جس سے ان تین دنوں میں اس ڈرامے نے ایک مکمل ڈرامے کی شکل اختیار کر لی، چونکہ اس ورک شاپ کی ڈراما پیشکش میں ستیہ نامی مذہب کے ماننے والے کئی اداکار موجود تھے اور ناظرین میں بھی ان کی ہزاروں کی تعداد موجود تھی، ساتھ ہی ڈرامے کا بنیادی قصہ بھی انہی کے مذہبی عقیدے پر مبنی تھا، اس لیے اس ڈرامے کو یہاں تو اس ڈرامے شہرت ملی ہی لیکن جب بعد میں حبیب تنویر نے اس ڈرامے کو دہلی میں پیش کیا تو اسے خوب مقبولیت ملی، اور جب اس ڈرامے کو بیرون ملک کے اسٹیج پر پیش کیا اور اسے ایڈنبرگ میں پہلا انعام ملا تو ڈراما ناقدوں نے حبیب تنویر کی اس تکنیک کو خوب سراہا۔ ڈرامے کے عنوان اور نقطۂ نظر سے حبیب تنویر کو ''چور چور'' کا عنوان صحیح نہیں لگ رہا تھا اس لیے حبیب تنویر نے پنتھیوں کے سامنے ایک دوسرا نام ''امر داس'' رکھنے کا سجھاؤ پیش کیا، جو کہ چور کے مرنے کے بعد امر ہو جانے کی وجہ سے دیا گیا تھا۔ لیکن ستنامیوں کے ایک مذہبی گرو کا نام ہونے کی وجہ سے اسے یہ نام نہیں دیا جا سکا۔ بعد میں انہوں نے ایک دوسرا نام رکھنے کا سجھاؤ دیا لیکن وہ بھی ان کے ایک دوسرے گرو کا نام تھا۔ بالآخر چور

کی نرم مزاجی اور حساس طبیعت کو دیکھتے ہوئے حبیب تنویر نے اس ڈرامے کا نام "چرنداس چور" رکھ دیا اور باقاعدہ طور پر اسی نام سے 1975ء میں اسے اسٹیج پر پیش کیا۔ جس وقت یہ ڈراما چھتیس گڑھ میں پیش کیا تھا اسی دوران مشہور ڈائریکٹر شیام بینگل بھی وہاں موجود تھے، انھیں یہ ڈراما بے حد پسند آیا اور جب انہوں نے اس ڈرامے پر بچوں کی اصلاحی فلم بنانے کی خواہش ظاہر کی تو حبیب تنویر بھی تیار ہو گئے۔ چونکہ فلم اور ڈرامے میں کافی فرق ہوتا ہے اور پھر یہ بچوں کی فلم تھی اس لیے شیام بینگل نے المیاتی اختتام فلم کے لیے درست نہیں سمجھا اور حبیب تنویر سے اس میں دو سین ایک عدالت کا سین اور دوسرے چرنداس کے مرنے کے بعد پرلوک کا سین لکھا کر اس فلم میں پیش کیا۔ جس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ چرنداس مرنے کے بعد بھی اپنی حرکتوں سے باز نہیں آتا ہے اور موت کے دیوتا چترگپت [95] کے انسانی اعمال کے رجسٹر سے اپنے نام کا ورق چرا کر سورگ میں داخل ہو جاتا ہے۔ مشہور تھیٹر ڈائریکٹر پوسّا اپنے ایک مضمون "حبیب تنویر کی حقیقی اہمیت" میں حبیب تنویر کو چرنداس جیسے عام انسان پر ڈراما لکھنے سے متعلق لکھتی ہیں کہ:

> "ناٹک 'چرنداس چور' کا ہیرو چرنداس ایک چور ہے۔ اس کا تعلق ہندوستان کے اس قبیلے سے تھا جنھیں انگریزوں نے اپنی سنک میں چور قرار دیا تھا۔ مگر چرنداس ایک ہیرو ہے، اس کا اپنا ایک پراسرار وقار ہے۔ انصاف اور مساوات کا، اس کا اپنا ایک احساس اور ایک نقطۂ نظر ہے۔ اس طرح حبیب تنویر عوام کے لیے ایک اخلاقی اور پسندیدہ انسان دوست ڈھانچہ تعمیر کرنے کا اہتمام کرتے ہیں۔ ہندوستان اور ڈرامہ نویسی کی دنیا میں کوئی دوسرا مشہور نام نہیں ہے جو ان لوگوں کی نمائندگی کے لیے لکھ سکا ہو، جن کا کسی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔"(172)

"چرنداس چور" میں جو قصہ پیش کیا گیا ہے وہ اصل قصّے سے اس طرح مختلف ہے کہ اصل قصے میں چرنداس اپنے عہد یعنی قسم کی وجہ سے مارا جاتا ہے اور رانی کی شادی کی پیشکش گرو کے ذریعے قبول کر لی جاتی ہے اور وہ راجا بن جاتا ہے۔ لیکن حبیب تنویر اپنے ڈرامے کی کہانی کا اختتام چور کی گردن زنی پر کرتے ہیں اور اس کے قصے میں تھوڑی بہت تبدیلی کر کے اسے قصہ در قصہ ترتیب وار آگے بڑھاتے ہیں جس میں سچائی کے موضوع پر لکھے گئے لوک گیت بھی شامل ہیں۔ ڈرامے کے اصل ماخذ میں جو مکالمے یا گیت استعمال کیے گئے ہیں وہ بنیادی طور پر چھتیس گڑھی مقامی بولی میں ہیں۔ لیکن جہاں تک ڈرامے کی زبان کا تعلق ہے تو اسے نہ صرف کئی زبانوں میں ترجمہ کر کے اسٹیج کیا گیا ہے

بلکہ ہندی(عام بول چال کی زبان) اور انگریزی جیسی کئی زبانوں میں ترجمہ کر کے کتابی شکل بھی دی گئی ہے۔ خود ڈرامے کی زبان کے متعلق حبیب تنویر کی یہ رائے ہے کہ:

"تھیٹر کی زبان تھیٹر کی زبان ہوتی ہے، وہ نہ اردو ہوتی ہے اور نہ ہندی، لکھنے والا چاہے اردو کا ادیب ہو یا ہندی کا لیکھک، اسے وہی زبان لکھنی ہوتی ہے جو کردار بولتا ہے، اور کردار لکھنے والوں کی نہیں بلکہ اپنی زبان بولتا ہے۔"(173)

یہ ڈراماہندوستان کے کئی بڑے، چھوٹے شہروں اور گاؤں میں پیش ہونے کے ساتھ ساتھ یورپ کے کئی ملکوں میں جیسے آیرلینڈ، لندن، فرانس، مغربی جرمنی وغیرہ جیسے ممالک میں کامیابی کے ساتھ اسٹیج کیا جا چکا ہے۔ ہر جگہ اس ڈرامے کے فن اور پیشکش کی خوب ستائش اور پذیرائی ہوئی ہے اور لوگوں کی مثبت ریویوز سے تقویت ملنے کے ساتھ ساتھ اخباروں اور رسائل میں اس کے خوب تعریفی تبصرے شائع ہوئے۔ ڈراما"چرنداس چور"کی بے انتہا مقبولیت کے بعد حبیب تنویر نے کئی ڈرامے اسٹیج کیے لیکن ہر پیشکش کے ساتھ ڈراما"چرنداس چور" کو اسٹیج کرنے کی فرمائشیں ہوتی رہیں۔ پہلی پیشکش سے لے کر اب تک اس کے ہزار سے بھی زیادہ شو ہو چکے ہیں اور آج بھی اس ڈرامے کے اسٹیج کیے جانے کا سلسلہ جاری ہے۔ یہ ایک سدابہار ڈراما ہے اور ہمیشہ سدابہار ہی رہے گا بشرطیکہ اس کو اچھی طرح، سوجھ بوجھ اور دیانت داری سے اسٹیج کیا جائے۔ گزشتہ کئی برسوں میں ہندوستان میں جس ٹوٹل تھیٹر[96] کی بات ڈراما ناقدوں، تبصرہ نگاروں اور دانشوروں کے ذریعہ کی جا رہی ہے اور اس کی ضرورت پر بے انتہا زور دیا جا رہا ہے "چرنداس چور" اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔

حبیب تنویر کا ڈراما"چرنداس چور" کا بنیادی ماخذ جو ان کے ڈراموں کے مجموعہ"تین کھیل" میں شامل ہے وہ چھ سین پر محیط ہے۔ لیکن بعد میں وانی پبلیکیشن کی ۲۰۰۴ء کی اشاعت میں حبیب تنویر نے اسٹیج کی سہولت کے لیے اسے دو ایکٹ کا کر کے دس سین پر مشتمل کر دیا ہے۔ اس ڈرامے میں ایسے چور کی کہانی پیش کی گئی ہے جو حوالدار کی پکڑ سے بچنے کے لیے ایسے گرو(استاد) کی شاگردی اختیار کرتا ہے جو لوگوں کو اپنا شاگرد بنانے سے پہلے ان کی غلط عادتوں کو چھوڑ دینے کے لیے کہتا ہے۔ جیسے وہ شرابی کو شراب چھوڑ دینے، جواری کو جوا اور گیڑی کو گانجا چھوڑ دینے کے لیے کہتا ہے۔ جب گرو کو معلوم پڑتا ہے کہ چرنداس چور ہے تو وہ چرنداس سے چوری چھوڑ دینے کے لیے کہتا ہے۔ لیکن چرنداس اس کو اپنا پیشہ بتاتے ہوئے اپنی مجبوری ظاہر کرتا ہے اور چار حلف لیتا ہے کہ کبھی سونے کی تھال

میں کھانا نہیں کھائے گا، کبھی ہاتھی پر بیٹھ کر جلوس کی صدارت نہیں کرے گا، کبھی کسی رانی سے شادی نہیں کرے گا اور کبھی کسی ملک کا راجا نہیں بنے گا۔ لیکن گرو کے کہنے پر جھوٹ نہ بولنے کی پانچویں حلف بھی لے لیتا ہے اور عہد کرتا ہے کہ زندگی میں ہمیشہ سچ بولے گا اور مرتے دم تک گرو سے کیے گئے وعدوں کو پورا کرتا ہے۔ چرنداس چور کی یہ کہانی بیک وقت حقیقی بھی ہے اور تخیلی بھی، آخر تک ہنسنے ہنسانے اور بھرپور لطف فراہم کرنے والی یہ تخلیق آخری حصے میں اچانک ایک ایسا موڑ لیتی ہے اور رانی کے حکم پر چرنداس کو مار دیا جاتا ہے اور ڈراما کامیڈی کی طرف بڑھتے بڑھتے یکلخت ٹریجڈی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس کا یہی المیاتی اختتام اس ڈرامے کی تاثیر کی شدت کو نہ صرف بڑھاتا ہے بلکہ اسے دیرپا کر دیتا ہے۔ جاوید ملک کے ایک انٹرویو میں حبیب تنویر ڈراما "چرنداس چور" کے سلسلے میں بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

> "چرنداس چور بہت سی روایتی درجہ بندیوں کو توڑتا ہے۔ یہ ایک کامیڈی، زبردست کامیڈی، مضحکہ خیز کی حد تک کامیڈی، انجام تک ہنستے ہنستے آپ کے پیٹ میں بل ڈال دیتی ہے کہ اچانک ہیرو کی موت پر اختتام ہو جاتا ہے۔ یہ صورت حال درجہ بندیوں سے انکار کرتی ہے۔ موت بذات خود ناٹک کی مقبولیت کا راز ہے۔ ایک آدمی جو آپ کو ہنساتا ہے، جو آپ کو پیارا لگنے لگتا ہے اور آپ کسی طرح بھی اس کی موت نہیں چاہتے ہیں، وہ مر جاتا ہے اور آپ (اچانک) سوچتے ہیں، کیوں؟ آخر ایسا کیوں؟ اور مطلب منکشف ہوتا ہے۔ معاصر نظام کی مخالفت کا مطلب۔(174)

ڈراما "چرنداس چور" کل دو ایکٹ پر مبنی ہے، حبیب تنویر نے پہلے اور دوسرے دونوں ایکٹوں کو پانچ پانچ مناظر میں تقسیم کیا ہے۔ ایکٹ اوّل کے پہلے منظر کی ابتدا سچائی سے متعلق ایک گیت سے ہوتی ہے۔ اس کے بعد اس منظر میں چرنداس چور کو سونے کی پلیٹ چرانے کی وجہ سے حوالدار کی پکڑ سے بچنے کی جدوجہد کو بڑے مزاحیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ جس میں چوہے کو بلّی کی پکڑ سے بچ کر بھاگنے کا ایک چھتیس گڑھی گیت بھی شامل ہے۔ ڈرامے کے اس منظر کی ابتدا ستیہ نامی مذہب کے سچائی سے متعلق جس گیت سے ہوتی ہے اس گیت کی ایک مثال درج ذیل ہے:

”اے صداقت۔۔۔ اے صداقت۔۔۔ اے صداقت۔۔۔۔۔۔ صداقت یعنی سچائی کی تعریف کرو اس سے بہتر کوئی چیز نہیں۔۔۔ گرو کی تعریف کرو اس سے بڑا کوئی نہیں۔۔۔ وہ کم تعداد میں گرو ہیں جو لوگوں کی رہنمائی کرتے ہیں۔“(175)

ڈرامے میں اس گیت سے سچائی کی اہمیت کا انکشاف ہوتا ہے اور گرو یعنی استاد کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ڈراما نگار حبیب تنویر نے سب سے پہلے گرو (استاد) کے ذریعہ چرنداس چور کو جھوٹ بولنے کی مناہی کی گئی ہے اور یہ بتایا ہے کہ جھوٹ سبھی برائیوں کی جڑ ہے اگر انسان جھوٹ بولنا چھوڑ دے تو اس سے ہونے والی برائیاں خود بخود ختم ہو جائیں گی۔ سچائی ایک ایسی صفت ہے، جس کی اہمیت ہر مذہب اور ہر دور میں یک ساں طور پر تسلیم کی گئی ہے۔ اس کے بغیر انسانیت مکمل نہیں ہوتی۔ اسی لیے دنیا کے سبھی مذاہب میں اس کی طرف خاص توجہ دلائی گئی ہے، اور انسان کو ہر حال میں سچ بولنے کی تاکید کی گئی ہے۔ یہ انسانی فطرت ہے کہ وہ سچائی کو پسند کرتا ہے اور دوسروں کو بھی سچائی کی نصیحت کرتا ہے، اس لیے سچائی اور ایمانداری کے راستے پر چلنا چاہیئے جو یقیناً مشکل کام ضرور ہے لیکن جب تک سچائی اور ایمانداری کے کام میں عمل پیرا نہیں ہوں گے تب تک ہم نہ تو انفرادی ترقی کر سکتے ہیں اور نہ ہی ایک اچھے شہری بن کر ملک و قوم کا بھلا کر سکتے ہیں۔ جب کسی بھی سماج سچائی کو ارفع مقام دیا جاتا ہے اور لوگوں کو سچ کا ساتھ دینے پر ان کی عزت کی جاتی ہے تب ایسے سماج میں انسانوں کو ان کی انسانیت کی وجہ سے اہمیت دی جاتی ہے ایسے سماج میں بددیانتی اور بدعنوانی کے تمام دروازے بند ہو جاتے ہیں۔ دنیا کی تمام برائیاں جھوٹ سے پیدا ہوتی ہیں کیوں کہ اس کے خود انسان ہی نہیں بلکہ معاشرے پر بے پناہ نقصانات ہیں۔ جھوٹ بولنے والے انسانوں پر سے لوگوں کا بھروسہ اٹھ جاتا ہے گرچہ وہ سچ ہی بولے لوگ اس کا بھروسہ کرنا چھوڑ دیتے ہیں اور یہ ایک دوسرے پر بھروسہ کو کمزور کر دیتا ہے جس کی وجہ سے لوگ ایک دوسرے کے خلاف کینہ، بغض، حسد، بہتان، اور تجسس کا شکار ہو جاتے ہیں۔ جھوٹ معاشرے میں فساد اور بگاڑ کا سبب بنتا ہے اسی کی وجہ سے سچائی مسخ ہو جاتی ہے اور برائیاں عام ہو جاتی ہیں اس لیے اس سے جہاں تک ہو سکے جھوٹ سے بچ کر سچائی کا ساتھ دینا چاہیئے، تبھی معاشرے یا سماج کی ترقی ممکن ہو سکتی ہے۔ جب ایک اچھا استاد یا مذہبی رہنمائی کرنے والا گرو وہ ہوتا ہے جو لوگوں کو جھوٹ سے بچنے کی ہدایت کرے، سچائی اور دیانت داری کا درس دے اور عوام میں بیداری لانے کی کوشش کرے تاکہ لوگ جھوٹ، خوشامد اور جہالت کے اندھیروں سے نکلیں اور معاشرے کا نظام بہتر ہو سکے۔

ڈرامے کا مرکزی کردار ادا کرنے والا کردار چرنداس چور پیشہ سے ایک چور ہے اور چوری اور جھوٹ کا بہت گہرا رشتہ ہے بنا جھوٹ بولے چوری نہیں کی جا سکتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کا کردار نہایت ہی ایماندار اور ہمدردی سے بھرا ہوا ہے۔ چور اور ایماندار یہ اختلاف تضاد پر مبنی ہے۔ وہ پیشہ سے چور ضرور ہے اور اپنی سیدھی سادی باتوں سے لوگوں کو ٹھگ لیتا ہے۔ لیکن اس ڈرامے میں اسے ایک سچے دل کا انسان دکھایا گیا ہے۔ ایک طرف تو وہ چور ہے لیکن یہ بات حقیقت ہے کہ چور کبھی ہمدرد نہیں ہوا کرتے ہیں انھیں جو کچھ ملتا ہے لے کر بھاگ جاتے ہیں۔ لیکن چرنداس نے ایسا نہیں کیا وہ چیزیں چراتا ضرور ہے لیکن بعد میں اسے واپس کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامے کے شروع میں اسے ایک کسان سے ستو چراتے دکھایا گیا ہے لیکن بعد میں چرنداس کسان کو نہ صرف اپنے ساتھ بیٹھا کر ستو کھلاتا ہے بلکہ گاؤں میں قحط پڑنے پر اس کی مدد بھی کرتا ہے۔ اس کے بعد ایک عورت کو دھوکا دے کر زیورات ٹھگتے دکھایا گیا ہے لیکن جب وہ عورت رونے لگتی ہے اور چرنداس کو کوستی ہے اور بددعائیں دینے لگتی ہے تو وہ زیورات اسے واپس کر دیتا ہے اور یہ فیصلہ کرتا ہے کہ اب وہ کسی عورت کو نہیں لوٹے گا اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بہت نرم دل اور حساس طبیعت کا مالک ہے اور ایک پیشہ ور چور کے لیے یہ نامناسب ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کوئی بھی انسان مکمل بُرا یا ہر طرح سے اچھا نہیں ہوتا۔ خیر اور شر کے پہلو ہر انسان میں ہوتے ہیں کسی میں غلبہ اوّل الذکر کا ہوتا ہے اور کسی میں آخر الذکر کا۔ اسی طرح چرنداس چور میں بھی چور ہونے کے باوجود کچھ مثبت قدریں بھی پائی جاتی ہیں۔

ڈرامے کے دوسرے سین میں چرنداس چور حوالدار سے بچنے کے لیے گرو کے آشرم میں پناہ لیتا ہے اور چند ناگزیر اسباب کے باعث اپنی بخشش پانے کے لیے گرو کے قدموں پر گر کر معافی کا طلب گار ہوتا ہے۔ گرو سماج کے شرابی، جواری اور گجیڑی اور دوسرے برے لوگوں میں تبدیلی لانے اور ان کی اصلاح کرنے کی کوشش تو کرتا ہے، لیکن وہ خود بھی اس طرح کی دوسری برائیوں میں مبتلا رہتا ہے اور یہ اصلاحی کام وہ محض اپنے فائدے اور گرو دکشنا حاصل کرنے کے لیے کرتا ہے، جیسے وہ گجیڑی سے گانجے پینے کی چلم گرو دکشنا میں لیتا ہے اور چرنداس کو صرف اس لیے شاگرد بناتا ہے تاکہ وہ اپنے چوری کیے ہوئے سامان کو گرو دکشنا میں دے سکے۔ شرابی، جواری اور گجیڑی وغیرہ جیسے لوگ جو سماج کے ایسے برے لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں جن کا دین اور دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ہے۔ بہر کیف اس سین میں گرو چرنداس کو حوالدار کی گرفت سے آزاد کرا لیتا ہے۔ حوالدار جو سونے کی پلیٹ

حاصل کرنے اور سرکار سے انعامات واکرام حاصل کرنے کے لیے چرنداس کو پکڑنا چاہتا تھا، وہ سماج کے پولس محکمے کی نمائندگی کرتا ہے جو سماج سے برائیوں کو دور کرنے اور ان پر پابندی لگانے کے لیے ہوتے ہیں لیکن وہ بھی چند پیسوں کے لیے اپنا ایمان بیچ دیتے ہیں۔ جیسے حولدار کو جواریوں کے پیسے چھین کر اپنے جیب میں رکھ لیتا ہے اور ان جواریوں کو کچھ کہے بغیر ہی چھوڑ دیتا ہے۔

ڈرامے کے تیسرے سین میں گاؤں میں قحط پڑنے پر گاؤں کے کسانوں کو سخت مفلسی اور تنگ دستی کا سامنا کرتے دکھایا گیا ہے ان کی تنگ حالی کا یہ عالم ہوتا ہے کہ کھانے کے لیے ان کسانوں کے پاس روٹی کا ایک ٹکڑا بھی نہیں ہوتا ہے۔ ایسے میں گاؤں کا زمیندار جس کے گودام میں کسانوں کے لگان کے طور پر اصولے گئے اناج کی بھرمار ہے، وہ ایسے میں ان غریب کسانوں کی مدد کرنے کے بجائے جب کسان اس کے پاس اناج مانگنے جاتا ہے تو اس کے ساتھ برابر تاؤ کرتے ہوئے اناج کا ایک دانا بھی نہیں دیتا اوپر سے اس غریب کسان کو ذلیل بھی کرتا ہے اوراپنے گھر سے باہر نکال دیتا ہے۔ اس منظر میں چرن داس کو راوت ڈانسر کی مدد سے گاؤں والوں کے لیے زمیندار کے زخیرہ اندوز دھان کی بوریوں کو چراتے دکھایا گیا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ اس سماج میں جس میں طبقاتی عدم مساوات اور استحصال ہے اس میں ایسے ظالم و جابر زمیندار کو لوٹنا کوئی بری بات نہیں۔ زمیندار، سیٹھ اور ساہوکار وغیرہ جو کسانوں کا خون چوستے ہیں اور ان کے اناج کو غلط طریقے سے حاصل کرکے امیر سے امیر ہوتے چلے جارہے ہیں وہ غریب کسانوں کی مدد کرنے کے بجائے ان سے برابر تاؤ کرتے ہیں۔ جب زمیندار چرنداس سے پوچھتا ہے کہ وہ کون ہے تو چرنداس جھوٹ نہیں بولتا ہے وہ کہتا ہے کہ "میرا نام چرنداس ہے اور میرا پیشہ چوری کرنا ہے، دونوں ملا کر میں چرنداس چور ہوں۔" اس تناظر میں چور کی سخاوت و درد مندی بہت حد تک نمایاں ہوتی ہے۔ یہ چرنداس کی اچھائیوں اور اخلاقی خوبیوں کو اجاگر کرتا ہے ساتھ ہی بے ایمان لوگوں اور ان کے اعمال کو ظاہر کرتا ہے۔ چرنداس اس سماج کے ایک عام اور محنت کش طبقے کی نمائندگی کرتا ہے جو کہ ایک چور ہے لیکن اصولوں کا پابند ہے اس کے اندر سماجی انصاف اور مساوات کا جذبہ موجود ہے۔ چرنداس ظالم، جابر اور امیروں کی ناجائز طریقے سے کمائی ہوئی دولت کو لوٹتا ہے اور غریبوں، بے کسوں اور ناداروں کی امداد کرتا ہے یہ تمام خصوصیت اس کے کردار میں موجود ہیں وہ ایک سچا انسان ہے اور قول و فعل کا پکا ہے۔

ڈرامے کے چوتھے سین میں ایک گیت کورس کے انداز میں پیش کیا جاتا ہے جس میں یہ بتایا جاتا ہے کہ چرنداس چور نہیں بلکہ زمیندار اس سے بڑا چور ہے کیوں کہ چرنداس رات کے اندھیرے میں چوری کرتا ہے وہ اس کا پیشہ ہے اور یہ کام وہ گاؤں والوں کی مدد کرنے کے لیے کرتا ہے۔ لیکن زمیندار کھلے عام دن کے اجالے میں چوری کرتے ہیں کیوں کہ وہ لگان کے نام پر کسانوں سے ڈھیروں اناج غلط طریقے سے وصول کرتے ہیں اور امیر سے امیر تر ہوتے چلے جارہے ہیں۔ یہ زمیندار اپنے آپ کو کسانوں کا ہمدرد کہتے ہیں لیکن کبھی بھی ان کا ان کسانوں کے لیے ہمدردانہ رویہ نہیں ہوتا ہے۔ قحط یا کوئی دوسری قدرتی مصیبت آنے پر بھی وہ کبھی بھی ان غریب کسانوں میں اناج کا ایک دانہ بھی تقسیم نہیں کرتے ہیں۔ جبکہ چرنداس ایک چور ہے لیکن اس کے اندر غریبوں کے لیے اتنی ہمدردی ہے کہ وہ غریبوں کے دکھ درد میں نہ صرف شامل ہوتا ہے بلکہ ان کی مالی امداد بھی کرتا ہے۔ ڈرامے کے اس منظر میں چرنداس کو زمیندار سے چرائے گئے دھان کی بوری کو گاؤں والوں میں تقسیم کرتے دکھایا گیا ہے جس میں کچھ بڑی بڑی پگڑی والے لوگوں کو اِدھر اُدھر دھیرے دھیرے چلتے دکھایا گیا ہے جو شکل صورت سے چور نہیں دکھائی دیتے ہیں لیکن اگر ان کی تجوریاں کھول کر دیکھا جائے تو بے شمار چوری کے سامان اور ناجائز طریقے سے کمائی گئی دولت کے ڈھیر نکلیں گے۔ حبیب تنویر نے ان فکری اور نظریاتی پہلوؤں پر چند جملوں میں بڑے بلیغ اشارے کیے ہیں:

> ""چرنداس چور" ڈراما میں گیتوں کے ذریعے ایک جگہ تو کہا جاتا ہے کہ چرنداس چور ہمارا ہے اس سے زیادہ خطرناک چور وہ بڑی بڑی پگڑی والے ہیں۔ دوسری طرف لوگوں سے کہا جاتا ہے کہ سنبھلو چرنداس چور آرہا ہے۔ اس سے ناظرین کے ذہن پر زور ڈالنے کے لیے مسلسل متضاد باتیں کہی گئی ہیں کہ وہ خود اس نتیجے پر پہنچ سکیں کہ صحیح بات کون سی ہے۔" (176)

پانچویں سین میں مندر کا پجاری پوجا کرنے کے بعد ایک تھال لے کر سب عقیدت مندوں (شردھالوؤں) کے سامنے گھومتا ہے، جس میں وہ پرساد تقسیم کر کے اپنے مقتدیوں سے دان دکشنا اکٹھا کرتا ہے۔ چرنداس بھی چوری کی ہوئی زیورات کی پوٹلی تھال میں رکھ دیتا ہے۔ پجاری یہ دیکھ کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے اور چرنداس سے کہتا ہے کہ یہ سب کہاں سے آیا؟ یہاں بھی چرنداس ایک چور کی حیثیت سے اپنا تعارف کراتا ہے لیکن پجاری یقین نہ کرتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس نے اتنا زیادہ دان دینے کی کوشش آخر کیوں کی؟ اس منظر میں چرنداس کے کہنے اور چوری کرنے کو بڑے مزاحیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے اور لالچی پجاریوں کی برائیوں کو پیش کیا گیا ہے کہ کس طرح وہ اپنے فائدے

کے لیے ناجائز اور چوری کے سامان کو یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ چوری کا سامان ہے اسے گرو دکشنا میں قبول کر لیتے ہیں۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مال دولت حاصل کرنے کی بے جا خواہشیں انسان کو لالچی اور خود غرض بنا دیتی ہیں۔ لالچ ایک بری خصلت ہے اس کی حرص انسان کو بے شمار مصائب میں مبتلا کر دیتی ہے کیوں کہ لالچی شخص کسی بھی مقدار پر مطمئن نہیں ہوتا ہے اور زیادہ سے زیادہ دولت حاصل کرنے کی فکر میں اپنی دنیا اور آخرت دونوں ہی برباد کر لیتا ہے۔ جیسے کہ پجاری کی دولت حاصل کرنے کی حرص نے اتنی بڑھ گئی تھی کہ اسے چوری کے سامان کو گرو دکشنا میں لینے میں کوئی قباحت محسوس نہیں ہوئی۔ چرنداس جب گرو سے سچ بولنے کا وعدہ کر لیتا ہے تو گرو جب اس سے اپنے بارے میں رائے پوچھتا ہے تو وہ سچ بولتے ہوئے کہتا ہے کہ میں رات کے اندھیرے میں لوگوں کی نظروں سے بچ کر چوری کرتا ہوں اور آپ سرعام کھلے میدان میں لوگوں کو جمع کر کے دولت حاصل کرتے ہو، تمھاری آمدنی ہم سے کہیں زیادہ ہے۔

ڈرامے کے دوسرے ایکٹ میں چرنداس کو گرو کی مدد سے رانی کے شاہی خزانے کو لوٹنے کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ لیکن اس چوری میں چرنداس رانی کے خزانے کے ایک بھی ہیرے جواہرات کو ہاتھ نہیں لگاتا ہے بلکہ شاہی خزانے کی دس مہروں میں سے صرف پانچ مہروں کی چوری کرتا ہے۔ یہ چوری چرنداس محض اس لیے کرتا ہے تاکہ رانی اپنی ریاست کی بدنظامی کی سچائی کے بارے میں جان سکے۔ لیکن سرکاری خزانے کی دیکھ بھال کرنے والا منیم پانچ مہریں خود چرا کر رکھ لیتا ہے، دراصل منیم سرکاری خزانے کی حفاظت کے ذمہ داران کی علامت ہے جس سے یہی امید کی جاتی کہ وہ سرکاری خزانے کی حفاظت کرے گا مگر اس کے اندر بھی بہت ساری برائیاں موجود ہیں، وہ خود بھی چور ہے۔ ہندوستانی سماج کے سیاق میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ محافظ ہی اگر چور ہوں تو انسان کیا کرے۔ رانی کو جب معلوم ہوتا ہے کہ یہ چوری چرنداس نے کی ہے تو وہ اس کو گرفتار کرنے کا حکم دیتی ہے۔ گرو کی مدد سے چرنداس کو سونے کی مہریں چرانے کے جرم میں گرفتار کر کے رانی کے سامنے شاہی محل میں پیش کیا جاتا ہے۔ یہاں بھی چرنداس سچائی سے پیچھے نہیں ہٹتا ہے اور نہ صرف اپنا جرم قبول کرتا ہے بلکہ بڑے فخریہ انداز میں پرزور طریقے سے یہ کہتا ہے کہ ہر کوئی چوری کرتا ہے، دوسرے چھپ کر کرتے ہیں اور میں ڈنکے کی چوٹ پر کرتا ہوں بس یہی فرق ہے مجھ میں اور دوسرے چوروں میں۔ چرنداس کو قانون اور انتظامیہ سے روپوش ہونے کی حکمتیں آتی تھی۔ وہ اگر چاہتا تو رانی کو یہ نہیں بتاتا کہ چوری اسی نے کی ہے اور پکڑے جانے سے بچ سکتا تھا لیکن اس نے ایسا نہیں کیا کیوں کہ

وہ سچا تھا، چرنداس رانی کو صرف اس بات سے آگاہ کرانا چاہتا تھا کہ اس معاشرے میں اس کے سوا اور بہت سے چور ہیں جو سچائی لبادہ اوڑھ کر انظامی نظام کو کھوکھلا کر رہے ہیں لیکن رانی اس بات سے بے خبر ہے۔ ڈرامے میں چرنداس کے ذریعہ سے سماج کے حکمرانوں، جاگیرداروں اور سیٹھ ساہوکاروں اور مذہبی رہنماؤں کی دوہری شخصیت کا کھیل کھیل میں پردہ فاش کیا گیا ہے، ایک چور ان سماجی رہنماؤں کے مقابلے زیادہ انصاف پسند، ایماندار اور سچا نکلتا ہے۔

ڈرامے کے آخر میں رانی چور کی ایمانداری سے بہت متاثر ہوتی ہے اور چرنداس کو شاہی انعامات سے نوازنا چاہتی تھی۔ چرنداس کے گرو سے کیے گئے عہد ایک ایک کر کے پورے ہوتے دکھائے گئے ہیں۔ چرنداس کو یہ موقع ملتا ہے کہ وہ ہاتھی پر بیٹھ کر جلوس کی صدارت کرے، سونے کی پلیٹ میں کھانا کھائے اور رانی کی شادی کی پیشکش کو قبول کر کے اس ملک کا راجا بن جائے لیکن وہ منع کر دیتا ہے کیوں کی وہ اپنے وعدوں پر قائم اور قول و فعل کا پکّا ہے۔ رانی صرف اپنی عزت بچانے، شاہی تخت پر قائم رہنے اور جھوٹی شان و شوکت کے لیے چرنداس کو موت کے گھاٹ اتروا دیتی ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ چرنداس، رانی کے مقابلے سچا ہے کیوں کہ اس نے گرو سے کیے گئے سچ بولنے کے وعدے کو پورا کرنے اور سچائی کی حفاظت کرنے کے لیے پھانسی پر چڑھنا منظور کیا۔ آج کل دنیا میں اس طرح کے انسان ملنا مشکل ہیں جو سچائی کی راہ پر اپنے آپ کو قربان کر دیں۔ چرنداس کے کردار کے حوالے سے حبیب تنویر نے یہ پیغام دیا ہے کہ کسی بھی صورت میں سچائی کا دامن نہیں چھوڑنا چاہیئے، ہر حال میں انسان کو سچائی کے تئیں پابند رہنا چاہیئے۔ رانی اقتدار کے تخت پر بیٹھی ہوئی نظام انتظامیہ کی ایک رمز ہے۔ وہ چاہتی تو تخت و تاج چھوڑ کر سچائی کا ساتھ دے کر چرنداس سے شادی کر کے ہنسی خوشی زندگی گزارتی مگر اس نے ایسا نہیں کیا کیوں کہ اس کے اندر برائی ہے اور تخت کا لالچ بھی ہے۔ چرنداس کی موت بہت درد بھری اور ایک عبرت ناک ہے جو سچائی کی خاطر ہوئی تھی دراصل یہ موت حکومت اور چرنداس جیسے سچے لوگوں کے لیے ایک کشمکش ہے۔ ڈرامے کا آخری منظر اس تاریخ کو بتاتا ہے کہ سچے انسان ہمیشہ دنیا سے ختم کر دئے جاتے ہیں۔ ڈرامے کے آخر میں ناظرین کو پوری طرح سے اعتماد ہو جاتا ہے کہ چرنداس کو سچ کی راہ پر چلنے کے لیے موت کے گھاٹ اتارا گیا ہے جس سے عوام کی نگاہوں میں اس کی اہمیت بڑھ جاتی ہے اور یہ پوری طرح ثابت ہو جاتا ہے کہ رانی جھوٹی، خزانچی جھوٹے، پولیس جھوٹی، گرو لالچی اور اس پورے سڑے گلے سسٹم میں ایک شخص پھنسا ہوا ہے جو صرف سچ بولنے والا ہے وہ چرنداس چور ہے۔ ڈرامے کے آخر میں پنتھی ہاتھ میں ستیہ نامی جھنڈا لیے ہوئے اسٹیج پہ گیت گاتے ہیں:

صداقت ہی خدا ہے، خدا ہی صداقت ہے۔۔۔خدا ہی صداقت ہے۔

سچ کے برابر نہیں ہے کوئی بھی بات۔۔۔(177)

چرنداس ہمیشہ سچ بولنے کی حلف لینے کے بعد اس کے قرارداد کی تکمیل میں ثابت قدم رہتا ہے اور کسی بھی چوری کو کرنے سے پہلے وہ اپنے سچے ارادوں کی تصدیق کرتا ہے۔ ایک چور کی شکل میں اس کے پیشے میں اسے مذہبی، سیاسی اور سماجی رہنماؤں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جس میں سبھی چرنداس کی ایمانداری کے آگے پھیکے پڑ جاتے ہیں۔ ڈرامے میں چرنداس کا جھوٹ بولنے سے انکار ہی اس کو موت سے ہمکنار کرتا ہے۔ وہ چاہتا تو گرو سے کیے گئے وعدے کی پرواہ نہ کر کے رانی سے جھوٹ بول کر اپنی جان بچالیتا، لیکن اس نے ایسا نہیں کیا، کیوں کہ وعدہ خلافی کا عمل جھوٹ میں شمار ہوتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں جو قباحتیں پائی جاتی ہیں ان میں سے ایک بڑی قباحت وعدہ کی خلافی ہے۔اس کا اظہار زندگی کے سیاسی، سماجی اور مذہبی جیسے سبھی شعبوں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ جس کی وجہ سے معاشرے میں بہت سی برائیاں اور بدعنوانیاں جنم لے رہی ہیں۔ اگر لوگ وعدوں کی خلاف ورزی کرنا چھوڑ کر سچائی کے راستے پر عمل پیرا رہیں تو معاشرہ بہت سی خرابیاں اور بدعنوانیاں خود بخود ختم ہو جائیں گی۔ یہ کہانی اس طرح دردناک انجام کو پہنچتی ہے کہ چرنداس چور کو اس کے سچ بولنے کی وجہ سے موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔ قسمت کی ستم ظریفی، زمانے کے اندھے عقائد، اقتدار کی لالچ، انتظامی بدعنوانیوں، مفاد پرستی، عیش پسندی جیسے منفی قدروں کے بیچ چرنداس کی مثبت قدروں کو پھانسی پر چڑھانے پر ہمارے موجودہ نظام پر زبردست طنز ہے۔ ڈرامے کے آخر میں چرنداس کی موت کے بعد اسے مہاتما کا درجہ دے کر اس کی عزت و تکریم کی جاتی ہے اور اس کی قبر پر پھول چڑھائے جاتے ہیں اور کورس کے انداز میں ایک گیت کی صدا سنائی دیتی ہے۔

حبیب تنویر کا ڈراما "چرنداس چور" مذہب کے اندھے اعتماد، بے جا سماجی پابندیوں کے اتار چڑھاؤ کا مرقع، صداقت، ایمانداری اور اخلاقی بلندیوں کا اچھوتا نمونا ہے حرماں نصیبی یہ ہے کہ یہ ساری خوبیاں ایک سیاست داں، پجاری یا منیم یا دولت مند زمیندار، سادھو، حتیٰ کہ رانی کے اندر بھی نہیں۔ عام طور سے سادھوؤں، مہاتماؤں، پجاریوں اور حکمرانوں کو نیک اور معتبر ہونا چاہیے لیکن اصلیت اس کے برعکس ہے۔ سادھو و سنیاسی چوری کے ان ناجائز سامانوں کو بھی گرودکشنا میں قبول کرنے میں کوئی جھجک نہیں محسوس کرتے۔ جیسے پجاری چرائے ہوئے زیور کو نذرانے میں قبول کرلیتا ہے۔ اس طرح یہ ڈراما ہمیں یہ سبق دیتا ہے کہ عام آدمیوں کی نظر میں سادھوؤں اور

سنیاسیوں کی کیا قدر و قیمت ہے؟ ڈرامے کا اختتامیہ چرنداس کی قدر و منزلت ظاہر کرتا ہے اور اس کے قد کو بلندی عطا کرتا ہے۔ ڈراما یہ باور کرانے میں کامیاب ہے کہ سچائی کی ہمیشہ جیت ہوتی ہے۔

ڈراما "چرنداس چور" کے پلاٹ کو حبیب تنویر نے بریخت کی ایپک تھیٹر کی تکنیک کے مطابق قصہ در قصہ پیش کیا ہے۔ جس میں مختلف واقعات کو ایک ڈھیلے ڈھالے سلسلے کی شکل میں ڈھال کر قصے کو ایک خاص نظم وضبط اور تسلسل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے میں سیاسی مسائل و نظریات کا اظہار جس جاذب نظری کے ساتھ کیا گیا ہے وہ اظہار ایک دم کھلم کھلا پروپیگنڈے کے طور پر نہیں پیش کیا گیا ہے بلکہ حقیقی طور پر پیش کیا گیا۔ اس ڈرامے کے پلاٹ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں سماجی، سیاسی اور مذہبی جیسے زندگی کے کئی پہلوؤں پر ایک ساتھ نظر رکھتے ہوئے اس کی جزئیات پر پوری نظر رکھی گئی ہے تاکہ انسانی معاشرے کی ہی نہیں خود انسانی فطرت کی بہترین عکاسی ہوسکے۔ پلاٹ کے تسلسل کے سلسلے میں ارسطو کا خیال ہے کہ:

> "پلاٹ کے اجزاء آپس میں اس طرح مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل بے کار ہو جائے کیوں کہ جو چیز رکھی بھی جاسکتی ہے اور نکالی بھی جا سکتی ہے اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں چیز نہیں کہلا سکتی ہے۔"(178)

پلاٹ کی تشکیل میں ڈراما "چرنداس چور" ارسطو کی تنقیدی نظریات کی پیروی بھی کرتا ہے اور تردید بھی، کیوں کہ چرنداس کا سلسلے وار ایک کے بعد ایک کو چوری شکار بنانا ڈرامے کے قصے میں ایک تسلسل اور ربط پیدا کرتا ہے جو ارسطو کے بنائے ہوئے پلاٹ کی ترتیب کے اصول کی پیروی ہے۔ ارسطو کے نظریے کے برخلاف ایپک تھیٹر کے طرز پر ڈرامے کا قصہ، کُل کا ایک جُز ہونے کے بجائے اس کا ہر منظر اپنا ایک مکمل وجود کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس کی وجہ سے ڈرامے کی ارتقاء کی ضرورت کے تحت مناظر کو ایک طویل سلسلے کی شکل اختیار کرتے ہوئے صرف ایک طرح کا تاثر دینے اور ایک دوسرے کی کوکھ سے ابھرنے کے بجائے واقعات کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ ہر منظر ایک الگ تاثر قائم کرتا ہے اور اپنا ایک الگ وجود رکھتا ہے۔ یہ واقعات جہاں ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ایک کل کی تشکیل عمل میں لاتے ہیں وہیں اپنی جگہ پر مکمل اور منفرد بھی رہتے ہیں۔ قصے کا ہر جز اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے کل کی تشکیل میں ممد و معاون ثابت ہوتا ہے، چنانچہ اسے کل کے ساتھ ملا کر یا کل سے علاحدہ رکھ کر بھی اسٹیج پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ دو مناظر کے بیچ ربط پیدا کرنے کے لیے حبیب تنویر نے گیتوں اور موسیقی کا معنی خیز استعمال

کیا ہے۔ ڈراما "چرنداس چور" ایک لوک کتھا پر مشتمل ڈراما ہے اس لیے اس ڈرامے میں ارسطو کے تنقیدی نظریات کے بر خلاف ایپک تھیٹر کے اصول کے مطابق وحدت زماں کی پرواہ کیے بغیر واقعات کو سلسلے وار بڑے سادہ اور بلا واسطہ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس لیے اس ڈرامے میں جو قصہ پیش کیا گیا ہے اس کو کسی ملک اور خاص زمانے سے جوڑنا صحیح نہیں ہے، سماج میں مذہب اور سیاست سے متعلق اس طرح کی بدعنوانیاں ہر دور سے چلی آرہی ہیں اور آگے بھی پیدا ہوتی رہیں گی، جب بھی سماج میں اس طرح کے واقعات رونما ہوتے رہیں گے یہ ڈراما ان کی نمائندگی کرتا رہے گا۔

ڈراما "چرنداس چور" کے سبھی کردار انفرادیت اور امتیازی خصوصیت کے حامل ہیں۔ حبیب تنویر نے ان کرداروں کی شخصیت کو اتنے نمایاں طریقے سے پیش کیا ہے کہ ناظر انہیں آسانی سے پہچان سکتا ہے۔ ان کرداروں میں نہ عمومیت ہے اور نہ مثالیت، یہ سبھی کردار سماج کے کسی خاص طبقہ، اقتدار و مذہبی جماعت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جیسے رانی اقتدار میں بیٹھے ہوئے حکمراں کی، حوالدار پولیس محاکمہ کی، منیم اور سپہ سالار نظام انتظامیہ کی، سیٹھ جاگیر دار طبقے کی، پجاری اور گرو مذہبی رہنما کی، کسان عام اور غریب کسان طبقہ کی اور چرنداس سچے اور ایماندار طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ ڈرامے کے سبھی کرداروں کی شخصیت میں حقیقی زندگی کی ہمہ گیری اور عکاسی ہے۔ کسان، حوالدار اور گرو وغیرہ کے کردار اگر چہ ضمنی کردار ہیں مگر ڈرامے کی کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون و مددگار ہیں۔ اس کا مرکزی کردار چرنداس گرچہ ایک چور ہے لیکن وہ ایک زندۂ جاوید اور جیتا جاگتا کردار ہے۔ اس ڈرامے میں جو مکالمے پیش کیے گئے ہیں وہ زبان و بیان کے لحاظ سے مختصر، موزوں، جامع اور بامعنی ہیں جو موقع و محل کے حساب سے مناسب اور کردار کے طبقہ کے اعتبار سے پیش کیے گئے ہیں۔ یہ مکالمے نہ صرف کرداروں کی شخصیت کو اجاگر کرتے ہیں بلکہ کہانی کو آگے بڑھانے میں بھی معاون و مددگار ہیں۔ ڈراما "چرنداس چور" کے مکالمے کی ایک چھوٹی سی مثال درج ذیل ہے:

مالگزار :(چرنداس سے) تو کون ہے بے؟

چرنداس :میں آدمی ہوں۔

مالگزار :ارے وہ تو میں بھی دیکھ رہا ہوں، تو آدمی ہے۔ میں تیرا نام اور کام پوچھ رہا ہوں۔

چرنداس :تم مت پوچھو۔ تمھیں غصہ آجائے گا۔۔۔

چرنداس :میرانام ہے چرنداس۔کام ہے چوری۔دونوں ملاکر مجھے چرنداس چور کہتے ہیں۔(179)

ڈرامے کے اقتباس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں حبیب تنویر نے انتہائی سادہ اور عام بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔ان مکالموں میں بروقت تبدیلیوں کی فطرت اور برجستہ سوال وجواب سے بات واضح ہوتی ہے۔ کردار عام بول چال کی جس زبان اور لہجے میں بات کرتے ہیں اسے اتناہی سادہ،عام فہم،جاندار اور غیر رسمی رکھا گیا ہے اور ساتھ ہی عام بول چال کی زبان میں استعمال ہونے والے وہ الفاظ جیسے بے،ارے،ارے باپ رے،ارے بھائی،بیٹااور مہاراج وغیرہ کے ذریعہ سے اس کے مکالموں میں ایک طرح کافطری پن قائم کیاگیاہے۔اس کے ساتھ ساتھ ڈرامے میں مشکل الفاظ،الجھے ہوئے فقرے،بے موقع و بے ربط الفاظ اور اسلوب ادا،طویل تقریریں،لمبے فقرے،جاوبے جا واعظانہ پندونصائح اور طویل خودکلامی وغیرہ جن کی وجہ سے مکالموں میں نقص اور عمل میں رکاوٹ پیداہوتی ہے ان سے گریز کیاگیاہے۔ ڈراما"چرنداس چور"میں کرداروں کے بیچ ذہنی کشمکش کو پیش کیاگیا ہے،پورے ڈرامے میں حوالدار کی چرنداس کو پکڑنے کی کش مکش جاری رہتی ہے،جس سے ناظرین کی توجہ برقرار رہتی ہے۔ اس ڈرامے میں سچ کا جھوٹ سے، اچھائی کا برائی سے، نیکی کا بدی سے اور انصاف کا بے انصافی سے اور سخاوت کا بخل سے وغیرہ کے بیچ داخلی اور خارجی تصادم کو پیش کیاگیاہے۔ڈرامے میں جب چرنداس کی سچائی سے متاثر ہوکر رانی اس کو انعام و اکرام سے نوازنا چاہتی ہے لیکن جب چرنداس اس سے انکار کر دیتا ہے یہی ڈرامے کا نقطۂ عروج یعنی Climax ہے اس کے ساتھ ہی جدید ڈراموں کی طرح Anti-climax کو بھی پیش کیاگیا ہے جو چرنداس کی موت کے بعد اسے مہاتما کا درجہ دینے سے شروع ہوتا ہے، جہاں سے ناظرین خود بخود سوچنا شروع کردیتے ہیں کہ چرنداس جب سچائی کے راستے پر چل رہاہے تو اسے آخر کیوں قتل کردیاگیا؟

اسٹیج کی پیشکش کے نقطۂ نظر سے بھی ڈراما"چرنداس چور"ایک کامیاب ڈراماہے۔ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس ڈرامے کو کلاسیکی ڈرامے کی طرح کسی اسٹیج پر بھی پیش کیاجاسکتاہے اور اسٹیج کے بنااسے کہیں پر بھی آسانی سے پیش کیاجاسکتاہے۔ہدایتکار حبیب تنویر نے ڈرامے کی اسکرپٹ میں توانائی برقرار رکھنے کے لیے رقص، موسیقی اور گیتوں کا معنی خیز استعمال کیاہے۔یہ گیت جہاں ایک طرف ڈرامے کے قصے کی وضاحت کرتے ہیں اور ایک منظر کو دوسرے منظر سے جوڑنے کاکام کرتے ہیں، وہیں دوسری طرف آگے آنے والے منظر کے لیے فضا بھی تیار کرتے ہیں تاکہ ناظرین یا قاری ذہنی طور پر آگے آنے ولے منظر کے لیے تیار رہے۔موسیقاروں اور اداکاروں

کے ذریعہ یہ گیت جو عام طور پر لوک گیتوں اور لوک دھنوں (Rhythms) پر مبنی ہیں اور جن کا تعلق ڈرامے کے بنیادی خیال سے بھی ہے وہ ڈرامے کے موضوع کی وضاحت کے لیے ساری پیشکش میں جگہ جگہ آتے رہتے ہیں۔ حبیب تنویر نے اس کی ادائیگی ایک مخصوص انداز میں کی ہے۔ چرنداس جب حولدار کی پکڑ سے بچتا پھر رہا ہوتا ہے تو اس دوران کوئی مکالمہ نہیں ہوتا ہے تو اس دوران حبیب تنویر نے خاموشی، چہرے کے مختلف تاثرات اور کئی طرح کی حرکات وسکنات سے منظر کو دلچسپ اور بامعنی بنایا ہے۔ رانی کا چرنداس کے تئیں اظہار محبت کو حبیب تنویر نے اتنی خوبی کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا ہے کہ ناظرین پلک جھپکنا بھول جاتے ہیں۔ رانی کی محبت کے پیغام کو ٹھکرا کر چرنداس جب رانی کے غیظ وغضب کا شکار ہوتا ہے اور دربان اس کے بدن میں بھالے پیوست کرتے ہیں تو اس منظر کو لائٹ اور موسیقی کے سہارے ایسے ٹریجک انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ دیکھنے والوں کی آنکھیں نم ہو جاتی ہیں۔

ڈراما "چرنداس چور" جدید ڈراموں کی طرح ناظرین کو عمل کرنے کی تحریک دیتا ہے نہ کہ کلاسیکی ڈراموں کی طرح عمل کی قوت سے محروم کرتا ہے۔ بریخت کی طرح حبیب تنویر نے بھی اس ڈرامے میں مادی جدلیت سے سماج کے مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی ہے اور ایپک تھیٹر کے طرز پر ڈرامے کے اختتام میں ناظرین کو جذباتی بنانے کے بجائے ان کی قوت مدرکہ[97] یا ان کے شعور کو ابھارنے کی کوشش کی ہے تاکہ ناظرین کو خود ہی یہ اندازہ ہو جائے کہ اصلیت کیا ہے۔ کیوں کہ ایپک تھیٹر کا مقصد ہی قاری یا ناظرین کے جذبات پر براہ راست حملہ کرنے کے بجائے انسانی جذبات کی واضح تصویر اتار کر انھیں ٹھنڈے دل سے غور وخوض کرنے کی ترغیب دینا ہے اور ایک تنقیدی نتیجے تک پہنچانا ہے۔

ڈراما "چرنداس چور" تخلیقی اور تکنیکی دونوں اعتبار سے قارئین وناظرین کو مطمئن کرتا ہے اور انھیں ذہنی تسکین کے ساتھ تفریح فراہم کرتا ہے، ہنساتا ہے، جھنجھوڑتا ہے، دنیا کی سچائیوں کو سامنے لاتا ہے، مذہب، سماج اور سیاست کے میدان میں دکھائی دینے والی متناقص اور متضاد کیفیتوں سے انھیں روبرو کراتا ہے۔ دراصل "چرنداس چور" ایک سسٹم مخالف ڈراما ہے جس میں انتظامیہ اور اس کے پورے سسٹم کی برائیوں، سماج میں پھیلی بدعنوانیوں اور مذہب کے اندھے اعتماد اور کھوکھلے پن کو اجاگر کیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ کس طرح انتظامیہ اور سسٹم کا کھوکھلا پن اور سماج کی دوسری برائیاں سماج میں اچھائیوں کو پنپنے نہیں دیتیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ "چرنداس چور" جیسا انتظامیہ مخالف ڈراما حبیب تنویر نے سرکاری گرانٹ حاصل کرکے کیا تھا، اس وقت وہ ممبر آف پارلیمنٹ تھے۔

ڈراما ”چرنداس چور“ کی تخلیق کا اصل مقصد سماج میں پھیلی ہوئی برائیوں، بدعنوانیوں اور مسائل سے لوگوں کو آگاہ کرنا ہے تا کہ سماج میں سماجی، سیاسی اور مذہبی جو بھی مسائل ہیں وہ ختم ہو سکیں۔ دراصل یہ مسائل نہ صرف ہندوستان بلکہ عالمی سطح کے مسائل ہیں نیز یہ کہ یہ مسائل ہر دور میں دیکھنے کو مل سکتے ہیں اسی وجہ سے اس ڈرامے کو اپنے ملک اور بیرون ملک دونوں جگہ کامیابی حاصل ہوئی اور اسے انٹرنیشنل ڈراما فیسٹول ایڈنبرگ میں کئی ملکوں کے ۵۲ ڈراموں میں فرسٹ فرنچ ایوارڈ ملا۔ جس کی وجہ سے ہندوستانی تھیٹر کا نام عالمی سطح پر مشہور ہوا اور ڈرامے میں مٹی کا رس سمونے کا رجحان پیدا ہوا۔

"جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں" کا تنقیدی تجزیہ

۱۹۴۷ء میں ہمیں آزادی کے ساتھ ساتھ ملک کی تقسیم کے سانحے کا درد بھی ملا تھا۔ یہ نہ صرف دو ملکوں کی تقسیم تھی بلکہ دو دلوں کی بھی تقسیم تھی۔ ملک کا یہ بٹوارہ نفرت، تعصب اور لالچ کی بنیاد پر ہوا تھا جسے چند مفاد پرست اور شدت پسند سیاست دانوں اور ان کے جیسی سوچ رکھنے والے لوگوں نے اپنے فائدے کے لیے کیا تھا۔ اس کے نتیجے میں لاکھوں لوگوں کو گھر سے بے گھر ہونا پڑا اور ہزاروں لوگوں کو قتل کر دیا گیا۔ لوگوں کو سر چھپانے کے لیے در در کی ٹھوکریں کھانی پڑیں اور انہیں اپنا گھر بار چھوڑ کر سرحد کے دوسری طرف جانے پر مجبور ہونا پڑا۔ تقسیم کی وجہ سے عوام کو درپیش مسائل، فرقہ وارانہ فساد اور سیاسی و سماجی صورت حال کی ابتری کو موضوع بنا کر اردو و ہندی ادب میں متعدد افسانے اور ناول تخلیق کیے گئے لیکن ڈراموں میں اصغر وجاہت کا ڈراما "جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں" واحد ایسا ڈراما ہے جو تقسیم ہند کے بعد کی صورت حال کی سچی تصویر کشی کرتا ہے۔

"جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں" اصغر وجاہت کا بیحد مقبول اور عالمی شہرت یافتہ ڈراما ہے۔ یہ ڈراما تقسیم ہند کے نتیجے میں پیدا شدہ صورت حال کی ایک سچی واردات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ جو ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں کے زندہ حقائق اور چشم کشا حالات کے المیے کو انتہائی موثر طریقے سے پیش کرتا ہے۔ اس ڈرامے کا بنیادی قصہ اردو کے مشہور صحافی سنتوش کمار کے سفر نامے "لاہور نامہ" سے لیا گیا ہے۔ جس میں ایک عمر رسیدہ ہندو عورت کا ذکر ہے جو تقسیم ملک کے بعد ہندوستان آنے کے بجائے لاہور میں ہی رہ گئی تھی۔ اسی بنیادی خیال کو لے کر اصغر وجاہت نے اپنے ڈرامے کے قصے کا تانا بانا بنا ہے نیز اس میں مزید قصوں کا اضافہ کر اسے مکمل ڈرامے کی شکل دی ہے، جس کی وجہ سے کئی اور دلچسپ کردار نکل کر سامنے آ گئے ہیں۔ دراصل سنتوش کمار ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کے بعد لاہور سے ہجرت کر کے دہلی آ گئے تھے۔ ملک کی تقسیم کے اسی فساد میں ان کے بھائی کرشن کمار گورٹو اور ہزاروں بے گناہ ہندوؤں اور مسلمانوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا۔ یہ ڈراما انہی بے گناہوں کو انتساب کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے سے متعلق ہندوستان ٹائمس نے لکھا ہے کہ:

> "اصغر وجاہت کا تعلق اس پنجاب سے نہیں ہے جس نے تقسیم ہند کے درد کو محسوس کیا اور نہ ہی وہ ذاتی طور سے اس حقیقت کے شاہد رہے ہیں، لیکن انہوں نے تقسیم کے اس دور کو بہت فنکارانہ

طریقے سے پیش کیا ہے۔۔۔ اصغر وجاہت نے "جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنا ہی نئیں" ڈرامے کو صرف انسانی سانحے تک محدود نہیں کیا ہے بلکہ دونوں کمیونٹی کی نفسیات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی اس کوشش کا مقصد یہ بتاتا ہے کہ دونوں کمیونٹی یا فرقے کے بیچ کیا ہوا کہ ثقافتی اتحاد، مہمان نوازی، محبت، یقین اور آپسی اتحاد ختم ہو گیا۔"(180)

اصغر وجاہت نے اس ڈرامے کو بیسویں صدی کی آخری دہائی کی ابتدا میں تخلیق کیا تھا۔ سب سے پہلے اس ڈرامے کو حبیب تنویر نے "نیا تھیٹر" کی جانب سے اپنی ہدایت میں شری رام سینٹر دہلی کے لیے ۱۹۹۲ء میں اسٹیج پر پیش کیا تھا۔ انہوں نے ڈرامے کے موضوع میں اور گہرائی پیدا کرنے کے مقصد سے کرداروں اور مکالموں میں تھوڑی بہت تبدیلی کر کے اس میں ردوبدل کیا ہے۔ اس کے علاوہ اردو کے چند ہمعصر شعراء کے کچھ مناسب اشعار کو شامل کر کے اس کی خوبی میں قابل قدر اضافہ کیا ہے اور ساتھ ہی پنجاب کی مشہور شاعرہ امریتا پریتم کی دل سوز نظم کو شامل کر کے اس کے حسن کو دوبالا کر دیا ہے۔ مظہر امام اس ڈرامے سے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"اصغر وجاہت کا طویل ڈرامہ "جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنا ہی نئیں" حبیب تنویر کی ہدایت میں اسٹیج ہو چکا ہے بطور خاص توجہ چاہتا ہے۔ اصغر وجاہت ہندی افسانہ نگار کی حیثیت سے متعارف ہیں۔ ان کا یہ ڈرامہ اپنے موضوع کے اعتبار سے دلچسپ اور موثر ہے۔ حبیب تنویر کی یہ ایک ایسی قابلِ قدر کوشش تھی جس میں اسٹیج کی خوبیوں کی توقع کے مطابق ڈھالنے کے عمل میں بنیادی قصہ زیادہ وضح اور دلچسپ بن گیا ہے۔"(181)

ڈراما "جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنا ہی نئیں" کو اردو، ہندی کے علاوہ مراٹھی، کنڑ اور پنجابی وغیرہ جیسی زبانوں میں بھی ترجمہ کر کے اسٹیج کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما قومی اور بین الاقوامی سطح پر 500 سے بھی زیادہ مرتبہ اسٹیج ہو چکا ہے۔ اس کے اسٹیج کرنے کا سلسلہ آج بھی جاری وساری ہے۔ کیوں کہ یہ ڈراما دو قومی نظریے کی نفی کرتا ہے، ساتھ ہی ساتھ یہ انسانیت کا درس بھی دیتا ہے اور یہ کسی بھی طرح کی شدت پسندی اور مظالم کے سخت خلاف ہے۔ اس ڈرامے کو ہندوستان کے علاوہ پاکستان، دبئ اور امریکا جیسے کئی ممالک میں بھی اسٹیج کیا گیا ہے۔ تقریباً ہر جگہ یہ ڈراما بہت ہی کامیاب رہا اور اسے خوب سراہا گیا۔ البتہ پاکستان کے کچھ شدت پسند سیاسی رہنماؤں، شدت پسندوں و پولس محکمے کے لوگوں اور ہندوستان کے اکھل بھارتی ودھارتی پریشد اور کچھ مقامی ہندی اخباروں نے اس ڈرامے کی مخالفت

کی۔ لیکن یہ مخالفت کوئی معنی نہیں رکھتی ہے کیوں کہ ہندوستان میں اس ڈرامے کی مخالفت محض تعصب اور نفرت کی بنیاد پر ہوئی تھی اور پاکستان میں اس لیے اس کی مخالفت کے بعد پابندی لگائی گئی تھی کیوں کہ اس میں مولوی صاحب کا قتل ہوتا ہے جس سے ان کے مطابق ان کے مذہبی عقیدے کو ٹھیس پہنچتی ہے، دوسرے یہ کہ یہ ڈراما ایک ہندوستانی ڈرامانگار کا تھا جو ان کے لیے نامنظور تھا کہ ایک ہندوستانی پاکستان کی صورت حال کو موضوع بنا کر ڈرامے لکھے۔ حالاں کہ اس ڈرامے میں ایسا کچھ بھی پیش نہیں کیا گیا ہے جو اسلام اور پاکستان کی سیکولر عوام کے خلاف رہا ہو۔ پاکستان میں جب یہ ڈراما پولس محکمے کی اجازت نہ ہونے کے باوجود کراچی کے گوئٹھے جرمن معلوماتی مرکز میں اسٹیج پر پیش کیا گیا تو یہاں پر بھی اس ڈرامے کا ہر شو ہاوس فل ہی نہ تھا بلکہ لوگ پیڑوں پر چڑھ کر ڈراما دیکھ رہے تھے۔ پاکستان کے اخباروں میں جو تبصرے چھپے انھیں دیکھ کر لگتا ہے کہ وہاں بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو ہماری اور آپ کی طرح سوچتے ہیں اور مذہبی رواداری باہمی وجود کو انسانیت کی پہلی شرط قبول کرتے ہیں۔

اس ڈرامے کو لکھنے کے دوران اصغر وجاہت نے اپنے ایک دوست گروچرن سے نہ صرف پنجابی زبان کے مکالموں کو لکھنے میں مدد لی تھی بلکہ ان کے ہی ذریعے اصغر وجاہت سنتوش کمار کی کتاب سے متعارف ہوئے۔ اردو کے مشہور ڈرامانگار شمیم حنفی نے اس ڈرامے کے اہم اور متحرک کردار ناصر کاظمی کے کلام سے اصغر وجاہت کو واقف کرایا تھا۔ ناصر کاظمی بھی تقسیم کے دوران ہندوستان کے ایک شہر امبالا کو چھوڑ کر لاہور پہنچے تھے۔ اصغر وجاہت نے ناصر کاظمی کو ڈرامے کا ایک اہم کردار بنا کر اسے اور بھی دلچسپ بنا دیا۔ ساتھ ہی ان کی غزلوں اور نظموں کو ڈرامے میں شامل کر کے ڈرامے کی خوبی کو دوبالا کر دیا۔ ندا فاضلی اس ڈرامے سے متعلق اخبار کے کے ایک کالم لکھتے ہیں کہ :

> ”ڈرامہ ’جس نے لاہور نہیں دیکھا وہ جنما ہی نہیں‘ اصغر وجاہت کی ایک خوبصورت تخلیق ہے۔ آزادی کے بعد اسلامی پاکستان میں ایک اقلیتی کردار کے ارد گرد بنا ہوا یہ تاثراتی ڈرامہ اپنے موضوع کے لحاظ سے اردو قائین کے لیے کافی تازگی کا حامل ہے۔ اس میں ہندو بڑھیا کا مرکزی کردار فلم ’گرم ہوا‘ کی نانی کے کردار سے مماثل ہوتے ہوئے بھی اپنی جزئیات اور واقعات کی ترتیب سے نئی پہچان کے ساتھ ابھرتا ہے۔ مشہور شاعر ناصر کاظمی کو بھی اس میں ایک کردار کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔“(182)

اس ڈرامے کا پلاٹ ہندوستان و پاکستان کی تقسیم کے بعد واقع صورت حال سے شروع ہوتا ہے۔ ۱۹۴۷ء میں ملک کی تقسیم کے بعد سکندر مرزا کا گھرانہ لکھنؤ سے لاہور پہنچتا ہے۔ یہاں پہنچ کر پناہ گزین کیمپ میں کچھ مہینے

گزارنے کے بعد انھیں شہر لاہور کے دل کوچہ جوہریا میں سرکاری طور پر رتن جوہری کی حویلی الاٹ کر دی جاتی ہے، لیکن جب سکندر مرزا اپنے اہل خانہ کے ساتھ اس حویلی میں پہنچتے ہیں تو رتن جوہری کی ماں پہلے ہی سے اس حویلی میں موجود رہتی ہیں۔ اس بوڑھی عورت کو اس بات پر کوئی اعتراض نہیں تھا کہ کوئی مسلمان گھرانہ اس کے ساتھ اس حویلی میں رہے۔ لیکن مرزا صاحب کو اس بات کا ڈر تھا کہ جب تک یہ عورت یہاں رہے گی یہ حویلی ان کی پوری طرح سے نہیں ہو سکتی ہے۔ اسی وجہ سے وہ اس خاتون کو ہندوستان جانے کا مشورہ دیتے ہیں، لیکن وہ کسی طرح سے بھی اپنا گھر اور لاہور چھوڑ کر جانے پر قطعی راضی نہیں ہوتی ہے۔ یہ خاتون بہت ہی نیک، رحم دل، مدد گار اور فطرتاً حسنِ اخلاق کی مالک ہیں جس نے دوسروں کی خدمت کے جذبے اور اپنے نیک اعمال جیسی خوبیوں کی وجہ سے نہ صرف مرزا کے گھرانے بلکہ شہر کے دوسرے لوگوں کے دل میں جگہ بنالی اور دھیرے دھیرے ان لوگوں کے بیچ ایک خاص رشتہ بھی بن گیا۔ لیکن جب شہر کے کچھ شدت پسند غنڈوں کو اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ ایک ہندو عورت یہاں رہ گئی ہے تو ان کی پوری کوشش ہوتی ہے کہ اسے یہاں سے نکال کر ہندوستان بھیج دیا جائے تو ایسے میں مرزا کا گھرانہ ہی انھیں ہندوستان جانے سے روکتا ہے اور ان بد معاشوں سے بھی بچانے کا وعدہ کرتا ہے۔ کچھ دنوں بعد جب یہ بوڑھی عورت مر جاتی ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ اسے دفن کیا جائے یا جلایا جائے۔ محلے کے ایک مولوی صاحب کے فتوے کے مطابق ہندو مذہب کے مرنے بعد کی سبھی رسومات کو ادا کرتے ہوئے اس لاش کو آگ کے سپرد کر کے راکھ کو راوی ندی میں بہا دیا جائے۔ یہ بات شہر کے انہی شدت پسند لوگوں کو ناگوار گزرتی ہے جس سے وہ طیش میں آکر مولوی صاحب کا قتل کر دیتے ہیں۔

یہ ڈراما بنیادی طور پر دو خیالوں پر مشتمل ہے۔ پہلا یہ کہ اس میں کلچر کی سمجھ ہے یعنی لکھنؤ کے خالص اردو بولنے والے گھرانے اور لاہور کی پنجابی بولنے والی خاتون کا ایک دوسرے سے معاملہ پڑتا ہے، دونوں ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے ہیں لیکن جذبات کی زبان بولیوں کی حد بندیوں کی رکاوٹ کو توڑ دیتی ہے۔ دوسری بات مذہبی رواداری کی ہے، حقیقت میں ہر مذہب یہ سکھاتا ہے کہ دوسرے مذاہب کے لوگوں کا نہ صرف احترام کرو بلکہ ان سے کسی طرح کا کوئی تعصب نہ رکھو۔ یہ ڈراما مذہب کے جھوٹے ٹھیکے داروں پر گہرے طنز کے ساتھ ساتھ انسانیت کی بھی تعلیم دیتا ہے۔ اس کا مقصد قومی یکجہتی اور مذہبی رواداری کو فروغ دینا ہے تاکہ انسانی رشتے اور زیادہ مستحکم اور مضبوط ہو سکیں۔ اس ڈرامے کے ذریعے یہ بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ دوسرے ممالک خاص کر ہمارے ہم

سا یہ ملک پاکستان جہاں کے ایک سچے واقعہ پر یہ ڈراما مبنی ہے، وہاں پر مختلف مذاہب اور تہذیبوں کا سنگم کتنا ناگزیر ہے۔ ہمارا ملک ہندوستان اس بات کا شاہد ہے کہ ہزاروں سالوں سے مختلف اقوام، مذاہب اور تہذیبیں مل جل کر رہی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ڈراما جہاں بھی اسٹیج کیا گیا وہاں نہ صرف یہ کامیاب رہا بلکہ اسے خوب سراہا گیا اور اخباروں ور سالوں میں اس پر مثبت تبصرے لکھے گئے۔ پاکستان کے کراچی سے چھپنے والے ایک اخبار ''ڈان'' میں اس ڈرامے سے متعلق لکھا گیا ہے کہ:

> ''اس ملک میں آج جس چیز کی سب سے زیادہ ضرورت ہے وہ رواداری ہے، جس کی عدم موجودگی ہماری اخلاقی اور سماجی قدر کی بنیادوں کو کھوکھلا کر رہی ہے۔ اس سیاق وسباق میں 'تحریک نسواں' تھیٹر گروپ کے ذریعے حال ہی میں پیش کردہ ڈراما ''جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنماہی نئیں '' بہت ہی موزوں ہے۔'' (183)

''جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنماہی نئیں'' ڈراما جو اصغر وجاہت نے اردو کے مشہور رسالہ ''ذہن جدید'' کے جلد۔1 شمارہ۔2 میں ۱۹۹۱ء کو شائع کیا تھا۔ اس میں انہوں نے کل اٹھارہ مناظر پیش کیے تھے لیکن جب یہ ڈراما وانی پبلیکیشن نئی دہلی نے کتابی شکل میں شائع کیا تو اس کو سولہ منظروں پر مشتمل کر دیا۔ وانی پبلیکیشن سے شائع کردہ ڈرامے کے پہلے منظر کو کہانی کے پس منظر کے طور پر پیش کیا گیا ہے، یہیں سے ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے۔ پردہ اٹھنے کے بعد چند شدت پسند لوگوں کے ذریعے ہندوستان کے خلاف پاکستان زندہ باد کے نعرہ لگا کر پاکستان لینے کی بات کہی جاتی ہے اور ساتھ ہی ایسے لوگوں کو گالیاں دیتے دکھایا گیا ہے جو پاکستان بنانے کی حمایت میں نہیں تھے۔ یہاں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اصل میں ملک کی تقسیم کوئی نہیں چاہتا تھا یہ تو چند مفاد پرست سیاست دانوں کی دین ہے جنھوں نے محض اپنے فائدے کے لیے زبان اور مذہب کا غلط سہارا لے کر نہ صرف ملک کے دو ٹکڑے کر دئے بلکہ ہندو اور مسلمان جسے سر سید احمد خان نے ہندوستان کی ایک خوبصورت دلہن کی دو آنکھوں سے تشبیہ دی تھی اس کو بھینگی بنا کر ان میں نفرت اور بغض کا زہر گھول کر ان کے بیچ دراریں پیدا کر دی ہیں۔ یہ دراریں اتنی گہری تھیں کہ آج بھی ان کو پُر نہیں کیا جا سکا ہے۔ آج بھی ملک میں مذہب، ذات اور زبان کے نام پر سیاست دانوں کے ذریعے لوگوں کے بیچ نفرتیں پھیلائی جا رہی ہیں۔ آج بھی لوگ مذہب اور ذات کے نام پر ایک دوسرے سے نہ صرف لڑ رہے ہیں بلکہ ایک دوسرے کو جان سے مار کر خون کی ہولی کھیل رہے ہیں۔ دراصل طبقاتی، مذہبی اور زبانوں کی تفریق سے ہی سماج میں

نفرت کے بیج پنپتے ہیں، یہی بغض اور نفرت ہی سماج کو کھوکھلا کرتی ہے اور لوگوں میں پھوٹ ڈال کر بکھراؤ کرنے کا کام کرتی ہے۔ ہندوستان کی تقسیم بھی لوگوں میں پھیلائی ہوئی نفرت کا نتیجہ تھی۔ ملک کو تقسیم کرنے والے ان چند شدت پسند سیاست دانوں اور لوگوں کو مذہب سے کوئی سروکار نہیں تھا کیوں ان کی نظر میں وہی لوگ مسلمان کہے جانے کے لائق اور حق کے راستے پر تھے جو مسلم لیگ پارٹی کی حمایت کر ہندوستان کو تقسیم کرکے پاکستان بنانا چاہتے تھے۔ ان کی نظر میں وہ شخص مسلمان کہلانے کے لائق ہی نہیں تھا جو کانگریس پارٹی کا ساتھ دے کر ملک کی تقسیم ہرگز نہیں چاہتا تھا۔ اس سے ان شدت پسندوں کی ذہنیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ کس طرح سے انہوں نے بٹوارے کی سیاست کو مذہب سے غلط طور پر جوڑ کے پیش کیا اور ایسے لوگوں کو اسلام سے خارج کرکے ان کو گالیاں دیں جو بٹوارے کے ہرگز حق میں نہیں تھے۔ اس منظر کے آخر میں ایک گیت پیش کیا گیا ہے جس کے ذریعے سے تقسیم ملک کی صورتِ حال کو پیش کرکے اگلے منظر کے لیے ناظرین اور قاری کو ذہنی طور پر تیار کیا گیا ہے۔ گیت درج ذیل ہے:

اور نتیجے میں ہندوستاں بٹ گیا	یہ زمیں بٹ گئی آسماں بٹ گیا
طرزِ تحریر، طرزِ بیاں بٹ گیا	شاخ گل بٹ گئی، آشیاں بٹ گیا
ہم نے دیکھا تھا جو خواب ہی اور تھا	اور جو دیکھا تو پنجاب ہی اور تھا(184)

اس گیت کے ذریعے یہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ نفرت اور تعصب کے نتیجے میں ہندوستان کے دو ٹکڑے ہوئے تھے اور یہ نفرت اور تعصب جو سیاست دانوں کے ذریعے پھیلائی گئی تھی وہ اتنی شدید تھی کہ اس نے زمین یعنی ہندوستان و پاکستان کا بٹوارہ تو کیا تھا ساتھ ہی ساتھ آسمان یعنی تخلیق کرنے والوں کا بھی بٹوارہ کر دیا۔ ساتھ ہی طرز تحریر اور طرز بیان یعنی زبان اور مذہب کا بھی بٹوارہ کر دیا کہ اب پاکستان میں صرف مسلمان رہیں گے اور وہ اردو زبان بولیں گے، جبکہ اردو ہندوستان میں پیدا ہوئی اور یہیں پر پروان چڑھی اس لیے اس کو کسی خاص مذہب یا ملک کی زبان قرار دینا غلط تھا۔ ہندوستان جو دنیاروپی پیڑ کی ایک شاخ کے مانند ہے جہاں پر الگ الگ مذاہب، زبانوں اور تہذیبوں کے ماننے والے پھولوں کے مانند لوگ رہتے تھے ان کو بھی نہ صرف مذہب، زبان اور تہذیب کے نام پر بانٹ دیا گیا تھا اور لاکھوں لوگوں کو گھر سے بے گھر کرکے ان کے آشیانے کو چھین لیا گیا تھا۔ ملک کو انگریزوں سے آزاد کرا کر ترقی کے جو خواب ہم لوگ دیکھ رہے تھے وہ خواب تقسیم ہند کی وجہ سے چکنا چور ہو گیا تھا۔ تقسیم کے بعد

ہندوستان کا نقشہ ہی بدل گیا تھا یہاں تک کہ صوبہ پنجاب کو دو حصوں میں تقسیم کر کے ایک حصہ ہندوستان اور دوسرا پاکستان کو دے دیا گیا تھا۔

ڈراما "جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جما ہی نئیں" جو اصغر وجاہت نے رسالہ "ذہنِ جدید" میں شائع کیا تھا اس کا آغاز ملک کی تقسیم کے بعد کے قصے سے ہوا ہے۔ ملک تقسیم ہونے کے بعد لکھنؤ کے ایک مہاجر سکندر مرزا کو اپنے اہل خانہ کے ساتھ مہاجر کیمپ میں کچھ مہینے گزارنے کے بعد کسٹوڈین آفس کے ذریعہ الاٹ کیے ہوئے مکان میں آتے دکھایا گیا ہے۔ ان کے مکالموں سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ملک کی تقسیم سے ہندوستان اور پاکستان کی عوام کو کس طرح کی اذیتوں، پریشانیوں اور اضطراب کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ صورت حال نہ صرف پاکستان کی تھی بلکہ ہندوستان کا بھی یہی حال تھا۔ دونوں ہی ملکوں میں شدت پسند لوگوں اور سیاست دانوں کے ذریعہ پھیلائے گے تشدد اور نفرت کی وجہ سے لاکھوں لوگ گھر سے بے گھر ہو کر مہاجر بن کر ہجرت کرنے کے لیے مجبور ہو گئے اور ان کی برسوں کی محنت سے بنائی ہوئی زمین اور جائداد پر چند ہی لمحوں میں پانی پھر گیا۔ پہلے تو انھیں چند مہینے کیمپ میں گزارنے پڑے جہاں پر انھیں طرح طرح کی تکلیفوں، مصیبتوں اور دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ کیمپ میں زندگی گزارنے کے کچھ مہینے بعد کسی طرح گھر الاٹ بھی ہوا تو محض رہنے کی ہی جگہ ملی، کھانے کمانے کے لیے کوئی انتظام نہیں۔ لیکن وہاں بھی تفریق کی بنیاد پر، انتظامیہ اور سیاست دانوں کے قریبی اور رشتہ داروں کو مکان پہلے الاٹ کیے گئے اور ان کے بعد اگر کوئی مکان بچ رہا تو اسے عام لوگوں میں تقسیم کیا گیا۔ جب لاہور میں ہندوستان سے مہاجر بن کر گئے سکندر مرزا نے رتن کی ماں سے اپنے گھر سے نکلنے کو کہا تو وہ ضد پر اڑ گئیں اور ہندوستان جانے سے انکار کر دیا۔ سکندر مرزا اور رتن کی ماں کے بیچ ہوئے مکالموں کی ایک مثال درج ذیل ہے:

سکندر مرزا : بھئی آپ بات کو سمجھئے کہ اب یہاں پاکستان میں کوئی ہندو نہیں رہ سکتا۔۔۔

رتن کی ماں : میں تاں اِتھے ہی رواں گی۔۔۔ جب تک رتن نئیں آ جادا۔۔۔(185)

ان مکالموں سے یہ بات واضح ہوتی کہ حکومت کے ذریعے الاٹیڈ مکان پر قبضہ کرنا انسان کا حق نہیں ہے لیکن جو انسان اپنی زمین و جائداد کو چھوڑ کر آیا ہو اور اس کے عوض میں اسے یہ مکان ملا ہو تو وہ بھلا اسے ہاتھ سے کیسے جانے دیتا۔ یہی وجہ تھی کہ سکندر مرزا کو رتن کی ماں سے تھوڑی سختی سے پیش آنا پڑا۔ دوسرے یہ کہ جس انسان کو مذہب کے نام پر کچھ شدت پسند لوگوں نے ہجرت کرنے پر مجبور کر دیا ہو اور اس کی آنکھوں کے سامنے کئی مسلم

بے گناہوں کا قتل کر دیا گیا ہو تو اس کے دل میں کہیں نہ کہیں نفرت بیٹھ جاتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ مرزا جیسا سیکولر انسان بھی یہ کہنے پر مجبور ہو گیا تھا کہ اب پاکستان میں کوئی ہندو نہیں رہ سکتا اور اس نے رتن کی ماں کو ہندوستان جانے کی صلاح دی تھی۔ دراصل لوگوں کے دلوں میں بیٹھی ہوئی اس نفرت اور کدورت کو محبت، بھائی چارہ اور ایک دوسرے کے کام آکر ختم کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے بیگم مرزا کو جب لکڑیوں کی ضرورت پڑتی ہے اور انھیں رتن کی ماں اپنی لکڑیوں کو لینے کی اجازت دے دیتی ہیں تو ان کے چہرے پر مسرت کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ اس منظر کے آخر میں ناصر کاظمی کی ایک غزل پیش کی گئی ہے جس میں نفرت اور بغض کی دیوار گرا کر آپسی بھائی چارہ اور محبت کی تعلیم دی گئی ہے۔

اس کے بعد کسٹوڈین آفس کے ذریعے اس دور کے پاکستان کی انتظامیہ کے نظام کی صورتِ حال کو پیش کیا گیا ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح سے کسٹوڈین والے اور انتظامی امور کے لوگ جن کا کام لوگوں کی مدد کر کے ان کو رہنے کے لیے جگہ فراہم کرنا تھا، وہ اپنے کام کو ٹھیک سے انجام دینے کے بجائے تفریح میں زیادہ وقت نکال دیا کرتے تھے۔ اسی سین میں چند شدت پسند انتظامیہ کے لوگوں کی خراب سوچ کو اجاگر کیا گیا ہے کہ کس طرح سے کسٹوڈین آفس کا کلرک جس کا کام لوگوں کی مدد کر کے شہر میں امن و امان قائم کرنا تھا وہ خود سکندر مرزا کو رتن کی ماں کو راستے سے ہٹانے کی غلط صلاح دیتا ہے۔ ان کی شدت پسندی اور تعصب کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کو ہندوستان نہ کہہ کر بھارت کہو کیوں کہ ان لوگوں کی سوچ کے مطابق ہندوستان میں اب کوئی مسلمان نہیں بچا، اسی وجہ سے وہ ہندوستان کو ہندوستان نہ کہہ کر بھارت کہتے ہیں۔ جبکہ اس وقت تو کیا آج بھی ہندوستان میں پاکستان سے زیادہ مسلمان ہیں۔ سکندر مرزا اور کلرک کی گفتگو سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تقسیم کے بعد پاکستان میں جو بھی افسر اعلیٰ عہدے پر فائز ہوئے تھے وہ زیادہ تر سندھی طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ اور سندھی مسلمانوں سے ان کا خاص لگاؤ تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب لوگ ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان گئے تو ان میں جو ان اعلیٰ افسران کے قریبی یا رشتہ دار تھے ان کو مکان پہلے الاٹ کر دیا گیا اور اس کے بعد باقی ماندہ مکانات کو دوسروں میں تقسیم کیا گیا۔ یہ صورت حال نہ صرف پاکستان کی تھی بلکہ ہندوستان کا بھی تقریباً یہی حال تھا۔ پاکستان سے آئے ہوئے مہاجرین کو ان کا حق نہیں ملا۔ حق تو یہ تھا کہ جو بھی مہاجر ہندوستان سے پاکستان گئے ہیں ان کی زمین اور جائداد کو وہاں

سے ہجرت کر کے آئے مہاجروں میں تقسیم کر دیا گیا ہوتا، لیکن ایسا نہیں ہوا۔ انتظامیہ اور یہاں کے لوگوں نے ان زمین و جائداد پر قبضہ کر لیا اور مہاجروں کو ان کے حق سے محروم کر دیا گیا۔

ڈراما نگار اصغر وجاہت نے تقسیم کے بعد پاکستان کے شہر لاہور کے حوالے سے دونوں ملکوں کی تباہی و بربادی کو بنیاد بنا کر یہ بات پیش کی ہے کہ لاہور جو تقسیم سے پہلے ہندوؤں اور مسلمانوں کا ہرا بھرا چمن تھا۔ دونوں قوم کے لوگ ایک ساتھ مل جل کر رہتے تھے۔ لوگوں کے بیچ تعلقات اتنے گہرے تھے کہ وہ عید اور دیوالی ایک ساتھ مناتے تھے، تجارت اور کاروبار اور روزمرہ کی ضروریات میں ایک دوسرے کی مدد کرتے تھے اور قبرستان اور شمشان میں دونوں کے لیے جگہیں تھیں۔ جو یہ دکھاتا ہے کہ ملک میں قومی یکجہتی اور بھائی چارہ تھا، لیکن جب تقسیم کی وجہ سے ہندوستان دو حصوں میں تقسیم ہوا اور پاکستان کا قیام عمل میں آیا تو وہاں کے بہت سے ہندو لوگ ہندوستان چلے آئے جس کی وجہ سے وہاں کے کچھ شہر اور گاؤں ویران ہو گئے تھے اور اگر مائی جیسے کچھ لوگ بچ بھی گئے تو انھیں شمشان، پوجا اور تہواروں کو اپنے طور پر منانے جیسے بہت سارے مسائل سے دوچار ہونا پڑا اور جو مسلم لوگ ہجرت کر کے پاکستان گئے انھیں ان کے حق سے محروم کیا گیا اور مہاجر کہہ کر پکارا گیا۔ آج بھی ان کی صورت حال ویسی ہی ہے جیسے وہ ہندوستان سے لٹ لٹا کر گئے تھے۔ یہی حال ہندوستان کا بھی تھا یہاں سے جب مسلمان ہجرت کر کے پاکستان گئے تو یہاں بھی نہ جانے کتنے گاؤں، شہر، قبرستان، درس گاہیں اور مسجدیں ویران ہوئی تھیں۔ دونوں ہی ملکوں کا امن و امان چھن گیا اور ہندو، مسلم قوموں میں اتحاد اور بھائی چارہ بس برائے نام رہ گیا تھا۔ تقسیم سے پہلے ہندوستان مختلف مذاہب، کلچرس، تہذیبوں اور زبانوں کا گہوارہ تھا اور سبھی مذاہب کے لوگ آپس میں مل جل کر رہتے تھے۔ لیکن پہلوان (محلّے کا مسلم لیگی نیتا، مہاجر بدمعاش) جیسے متعصب اور شدت پسند لوگوں کی وجہ سے اسے فرقہ ورانہ روپ دے کر مذہب اور زبان کے نام پر بانٹ دیا گیا۔ ملک کے سیکولر لوگوں کو تو اس تقسیم سے کوئی فائدہ نہیں پہنچا بلکہ ان کے جان اور مال دونوں کا نقصان ہوا۔ لیکن پہلوان جیسی سوچ کے لوگوں کو اس تقسیم سے ضرور فائدہ پہنچا۔ حکومت کی باگ ڈور ان کے ہاتھ میں آ گئی اور لوگوں کے بیچ نفرت اور تعصب پھیلا کر سیاست کرنا آسان ہو گیا۔ یہ وہی لوگ تھے جو اپنے آپ کو تو قوم و ملت کا ہمدرد اور ہمنوا کہتے تھے لیکن جب بٹوارے کے بعد فرقہ ورانہ فساد ہوا تو سب سے زیادہ قتل و غارت اور لوٹ مار انہوں نے کی۔ اس کا اندازہ پہلوان کے اس مکالمے جس میں بڑھیا کے بچنے اور ر مال دبانے کی بات کہی گئی ہے سے لگایا جاسکتا ہے۔ پہلوان جیسے شدت پسند لوگوں کو پاکستان میں

کسی غیر مسلم کا رہنا گوارا نہیں تھا لیکن جھوٹ اور مذہب کا غلط سہارا لے کر کسی کی جائداد پر قبضہ کرنا، کسی کو مارنے کے لیے رشوت لینا گوارا تھا جیسا کہ پہلوان نے رتن جوہری کی ماں کو راستے سے ہٹانے کے لیے رشوت لی اور اس کے مکان کی اوپر والی منزل جس پر رتن کی ماں رہتی تھی اس پر قبضہ کرنے کی کوشش کی۔ اصغر وجاہت نے رتن کی ماں اور سکندر مرزا کو مذہب الگ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کے کام آنے اور خوشی خوشی ایک گھر میں رہنے سے ہندو اور مسلم اتحاد کی بات کہی ہے اور تقسیم کی وجہ سے لوگوں کی مسمار زندگی کو نئے سرے سے جینے کے لیے یاد ہانی کرانے کی کوشش کی ہے تاکہ لوگوں کے اندر بچی ہوئی انسانیت پھر سے جاگ اٹھے اور لوگ تقسیم کے سانحے کو بھول کر انسانیت اور آپسی بھائی چارے کی زندگی گزارنے لگیں۔

ملک کی تقسیم ایک سانحہ تھا جو شدت پسندوں اور سیاست دانوں کی سوچی سمجھی سازش تھی جس کا شکار ملک کے سبھی لوگ ہوئے تھے۔ اصل میں اکثریت اتنے بڑے حادثے کو دیکھ کر ساکت اور بے حس رہ گئی تھی اور وہ اس کا فوری طور پر علاج چاہتی تھی۔ یہ علاج تبھی ممکن تھا جب لوگ مذہب، ذات اور زبان کے نام پر لڑنا چھوڑ دیں اور ضرورت پر ایک دوسرے کے کام آئیں۔ اصغر وجاہت نے اس کے لیے رتن کی ماں کے کردار کی تخلیق کی ہے۔ اس کردار کے اندر جو دو عنصر ڈالے ہیں، وہ رواداری اور خدمت گزاری کے ہیں۔ وہ جب سکندر مرزا کے اہل خانہ کو الگ مذہب ہوتے ہوئے بھی اپنے گھر میں رہنے کی اجازت دیتی ہے یہی چیز محبت اور بھائی چارے کی مثال ہے۔ اس کی شروعات وہاں سے ہوئی جب وہ مرزا کی بیگم کی تیمارداری کی بات کرتی ہے۔ اصغر وجاہت نے ان سب باتوں کو بہت خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ پڑوس کی بیگم ہدایت حسین کو ایک ٹوکری کوئلے کی ضرورت پڑتی ہے اور وہ بیگم سکندر مرزا کے یہاں آتی ہیں تو رتن کی ماں کا ایک کے بجائے دو ٹوکری کوئلے دینا اور اجازت دیتے وقت یہ جملے کہنا کہ یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے، میں ایک طرح کا روحانی لگاؤ ہے۔ رتن کی ماں کا لوگوں کی کی تیمارداری کرنا، ان کی ضرورت کے موقعے پر کام آنا اور لوگوں کی خدمت کرنے کی پہل کرنا۔ اس بیچ بیگم حمیدہ کا آداب کہتے ہوئے بوا کہہ کر پکارنا اور رتن کی ماں کا مسکرا کر یہ کہنا کہ بیٹی مجھے ماں جی کہہ کر بلایا کر، اس پر غلطی کی تلافی کرتے ہوئے بیگم حمیدہ کا یہ کہنا کہ بیٹھیے ماں جی۔ یہ سب باتیں انسان دوستی، رواداری، اتحاد، محبت اور بھائی چارہ کی عمدہ مثال ہیں جو لوگوں کو تقسیم کے سانحے اور فرقہ ورانہ تشدد بھلا کر اتحاد اور بھائی چارہ کے نئے تعلقات قائم کرنے کی تعلیم دیتی ہیں اور تاریخ کے خلاف انسانیت کی تعمیر کی پہل کراتی ہیں۔ سکندر مرزا کے خاندان کو نقل مکانی کا دکھ، درد رتن کی ماں سے

زیادہ نہیں تھا کیوں کہ مرزا کا ملکی تبادلے میں صرف گھر بار چھوٹا تھا لیکن اس بوڑھی عورت کا پورا خاندان اجڑ گیا تھا جس کے ذمہ دار پاکستان کے سیاست دان اور پہلوان جیسے شدت پسند لوگ تھے۔ اس کے باجود بھی اس بوڑھی عورت کے دل میں ان لوگوں کے لیے ذراسا بھی تعصب نہیں تھا۔ وہ نہ صرف پاکستان میں رہ کر مسلمان لوگوں کی خدمت کرتی رہی بلکہ اس نے سکندر مرزا کو اپنے گھر میں پناہ دی۔ رتن کی ماں کی ان سب خوبیوں سے لوگوں کو یہ تعلیم دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ ظلم و تشدد، نفرت وعدم رواداری کسی مسئلے کا حل نہیں ہے، اس سے لوگوں کے بیچ دوریاں بڑھتی ہیں۔ ملک میں اگر انسانیت اور بھائی چارہ قائم کرنا ہے تو رتن کی ماں کی طرح لوگوں سے محبت کے جذبے اور دوسروں کے لیے ایثار و قربانی اور رواداری کی مثال قائم کرنی ہوگی۔

اس ڈرامے کے ایک سین میں سکندر مرزا کا لڑکا جاوید رتن کی ماں کو راستے سے ہٹانے کے لیے پہلوان سے بات کرتا ہے لیکن جب سکندر مرزا کی شریک حیات حمیدہ بیگم کو یہ پتہ چلتا ہے تو وہ اپنے بچوں کی قسم دلا کر یہ کام نہ کرنے کے لیے کہتی ہیں بعد میں مرزا کا دل بھی نرم ہو جاتا ہے اور اس غلط فیصلے کو ملتوی کر کے مائی کے ساتھ ایک ہی گھر میں خوشی خوشی زندگی گزارنے کے لیے راضی ہو جاتے ہیں۔ اس سے یہ تعلیم ملتی ہے کہ تعصب اور نفرت کسی بھی مسئلہ کا حل نہیں ہے، سماج میں اس کا فروغ ہر پہلو سے ایک منفی عمل ہے۔ آج معاشرے میں فرقہ واریت، عدم رواداری، تشدد اور مذہبی خلفشار وغیرہ جیسی جو بھی برائیاں ہیں وہ سب نفرت اور تعصبات کی بنا پر جنم لیتی ہیں اس لیے اگر معاشرے میں امن و امان، چین اور سکون چاہیئے تو لوگوں کا ہر طرح کے تعصب کو بھلا کر محبت، بھائی چارہ اور آپسی اتحاد قائم کرنا ضروری ہے۔ ڈرامے کے ایک اور سین میں جب رتن کی ماں سکندر مرزا سے دیوالی پر دئے جلانے اور پوجا کرنے کی اجازت مانگتی ہیں تو مرزا کا یہ کہنا کہ یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے، آپ کا گھر ہے آپ شوق سے کیجیے جو آپ کرتی ہیں۔ اس بیان میں اور بوڑھی عورت کے کوئلے دینے والے بیان میں تکرار ہے دونوں بیانوں میں محبت اور بھائی چارے کی یکساں جھلک ہے۔ سکندر مرزا اور مائی کا ایک ساتھ ایک ہی گھر میں رہ کر اپنے اپنے مذاہب پر عمل کرتے ہوئے زندگی گزارنا، ہندو مسلم اتحاد کی عمدہ مثال ہے۔ ڈرامے کے ان مکالموں سے ہندو مسلم اتحاد کو مضبوط کرنے، بھائی چارہ قائم کرنے اور لوگوں کے اندر انسانیت کا جذبہ پیدا کرنے کی اطلاع ملتی ہے۔ اس کے علاوہ اس ڈرامے میں پہلوان جیسے غلط سوچ کے لوگوں کی تنگ نظری کو دکھایا گیا ہے جو مذہب کا علم نہ رکھتے ہوئے بھی اس کو غلط طور پیش کر کے بدنام کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان شدت پسند لوگوں کو پاکستان میں کسی ہندو

عورت کا رہنا اور اس کا اپنے مذہب پر عمل کرتے ہوئے راوی ندی میں صبح غسل کرنا اور پوجا کرنا انھیں ناگوار اور کفر لگتا ہے۔ اس کے علاوہ ایسے ہندو لوگوں سے تعلقات رکھنا انھیں دین و ایمان کے خلاف بغاوت جیسا لگتا ہے۔ جبکہ اسلام ایک دوسروں کے ساتھ حسن اور اخلاق کا درس دیتا ہے تاکہ زندگی میں امن وسکون قائم رہے اور لوگوں میں آپسی بھائی چارہ، اخوت ومحبت اور اتحاد واتفاق قائم ہو سکے۔

اس ڈرامے کے ایک سین میں ماں، بیٹی کے مکالموں سے یہ حقیقت بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ملک کی تقسیم کا فیصلہ نہایت غلط اور احمقانہ قسم کا تھا کیوں کہ جب ایک ہی گھر میں رتن کی ماں اور سکندر مرزا کا خاندان جیسے ہندو و مسلم مذہب کے لوگ رہ سکتے ہیں تو ایک ملک میں کیوں نہیں رہ سکتے تھے؟اس کے بعد کے سین میں پہلوان جیسے لوگوں کو جو مسلم مذہب کو غلط طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان شدت پسندوں کی اصلاح کے لیے اصغر وجاہت نے مولوی اکرام الدین کے کردار کا تخلیق کیا ہے۔ جو اسلام کی دریادلی اور ہمدردی کی علامت ہیں اور اس کی سچی تصویر پیش کرتے ہیں۔ جب پہلوان اور اس کے ساتھی سکندر مرزا کی شکایت مولوی صاحب سے کرتے ہیں کہ ان کے گھر میں کفر کا کام ہوتا ہے، تو اس موضوع پر مولوی صاحب کا مکالمہ اسلام کی سچی تصویر پیش کرتا ہے، جس میں غصے کو عقل کا دشمن بتایا گیا ہے، دوسروں کے مذاہب کو برا بھلا کہنے اور لوگوں کو مذہب، رنگ، نسل اور ذات وغیرہ کے نام پر تفریق کرنے سے منع کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی بیوہ کا اسلام میں حقوق، غم زدہ کی مدد کرنا اور مظلوموں کی مدد کرنا بتایا گیا اور لوگوں کی خدمت کرنے کو انسان کا زیور بتایا ہے کیوں اللہ تعالی اس سے بہت خوش ہوتا ہے۔ لیکن مولانا کے لاکھ سمجھانے کے باوجود بھی پہلوان کے اندر کوئی بدلاؤ نہیں آتا ہے۔ ایک طرف ہمیشہ سب کی خوشی اور غم میں حصہ لینے کی وجہ سے پورا محلہ رتن کی ماں سے پیار کرنے لگتا ہے، پر کچھ لوگوں کو یہ برداشت نہیں ہوتا ہے اور وہ اسے جان سے مارنے کی دھمکیاں دیتے ہیں۔ یہ بات جب رتن کی ماں کو پتا چلتی ہے تو وہ ایک دن اپنا سامان اٹھا کر ہندوستان جانے لگتی ہیں تو مرزا کا خاندان جو پہلے انھیں جانے لیے کہتا تھا وہی انھیں روکتا ہے۔ اس منظر میں جب رتن کی ماں ناصر کاظمی اور تانگے والے سے یہ کہتی ہیں کہ ”میں دلّی جانا چاہتی ہوں، میں یہاں نہیں رہنا چاہتی ہوں۔ “تو وہ لوگ بھی انہیں روکتے ہیں۔ تانگے والا کہتا ہے۔ ”تم ہماری ماں ہو، یہ مت کہو کہ تم ہماری ماں نہیں رہنا چاہتی۔ “شاعر ناصر کاظمی کہتے ہیں کہ ”ماں جی! ننگا آدمی صرف ننگا ہوتا ہے نہ ہندو ہوتا ہے نہ مسلمان۔ “یہ فرقہ ورانہ ہم آہنگی

اور باہمی میل جول کی ایک عمدہ مثال ہے، جو ہندو اور مسلم کے مابین مذہبی نفرت کے تناور درخت کو اکھاڑ پھینکنے اور لوگوں میں مساوات اور امن کی فضا کی کوشش ہے۔

رتن کی ماں کے انتقال کے بعد جب جاوید، علیم کی چائے کی دوکان پر آکر بہت افسردگی کے ساتھ آکر یہ خبر دیتا ہے تب وہاں پر بیٹھے شاعر ناصر کاظمی اور دوسرے لوگ ہراساں رہ جاتے ہیں۔ سب لوگ مرزا صاحب کے گھر پر جمع ہو جاتے ہیں۔ اب سوال اٹھتا ہے کی مرحومہ کی آخری رسومات کو کس طرح ادا کیا جائے، کیوں کہ اب تو شہر میں نہ تو کوئی ہندو بچا ہے اور نہ ہی شمشان گھاٹ۔ اس لیے لوگوں کی پیشکش یہ تھی کہ انھیں دفنا دیا جائے۔ لیکن تبھی مولانا صاحب آجاتے ہیں اور وہ ایک متاثر کن بات کہتے ہیں۔ ”دیکھئے وہ مر چکی ہے، اس کی میت کے ساتھ آپ لوگ جو سلوک چاہیں کر سکتے ہیں۔۔۔ اسے چاہے دفن کیجیے، چاہے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالیے، چاہے غرق آب کر دیجیے۔۔۔ اِس کا اب اُس پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔۔۔ اُس کے ایمان پر کوئی آنچ نہیں آئے گی۔ لیکن آپ اس کے ساتھ کیا کرتے ہیں اس سے آپ کے ایمان پر فرق پڑ سکتا ہے۔“ کافی غور و فکر کرنے کے بعد مولانا کی صلاح ومشورے سے مرحومہ کی لاش کو راوی ندی کے کنارے ہندو رسم و رواج کے مطابق نذرِ آتش کرنے کے لیے سبھی لوگ تیار ہو جاتے ہیں۔ مولانا کے اس مکالمے کے ذریعے اصغر وجاہت نے اسلام کی سچی تصویر پیش کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ مردہ چاہے کسی بھی مذہب کا کیوں نہ ہو اس کا احترام فرض ہے۔ کیوں کہ اسلام خود غرضی نہیں سکھاتا ہے بلکہ وہ دوسروں کے مذہب اور جذبات کا احترام کرنا سکھاتا ہے۔

ڈرامے کے آخری منظر میں رتن کی ماں کی وفات کے بعد ان کی تجہیز و تکفین یا کریا کرم ہندو رسم و رواج کے مطابق کرنے کے لیے دئے گئے مولوی صاحب کے فتوے سے ناراض ہو کر چند دقیانوس شدت پسند غنڈوں کو یہ برداشت نہیں ہوتا ہے اور وہ طیش میں آکر مولوی صاحب کا قتل کر دیتے ہیں۔ مولوی صاحب اپنی جان کی پرواہ کیے بغیر سچ اور حق کے راستے پر چلتے ہوئے اپنی جان قربان کر کے انسانیت اور بھائی چارے کا ثبوت دیتے ہیں۔ یہ بات قابلِ غور ہے کہ مائی یعنی رتن کی ماں کی جانب داری میں سکندر مرزا، ناصر کاظمی اور مولوی صاحب جیسے لوگ کھڑے ہیں۔ یہ لوگ سماج کے ایسے لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں جو ملک میں انسانیت اور بھائی چارہ قائم کرنا چاہتے ہیں۔ ملک میں اسی انسانیت اور بھائی چارے کو قائم کرنا ہی اس ڈرامے کا مرکزی خیال ہے۔ ہندوستان کو ہزار برس کے

تناظر میں دیکھیں تو یہ واضح ہوتا ہے کہ ڈرامانگاراصغر وجاہت اور ہدایت کار حبیب تنویر نے ہر حال میں انسانی حساسیت، قدر و قیمت اور صحیح روایتوں کو معنی خیز بنائے رکھا ہے۔

ڈرامے کے آخر میں مولوی صاحب کی شہادت کے بعد اسٹیج پر ان کی میت رکھی ہوتی ہے اور اس کے دونوں طرف سے لوگ سر جھکائے ہوئے ایک درد بھرا گیت گاتے ہوئے گزرتے ہیں اور ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔ دراصل ان دونوں موتوں کے ذریعے ایک طرف اصغر وجاہت انسانی محبت اور باہمی احترام کے خاتمے کو دکھاتے ہیں اور دوسری طرف نفرت اور ظلم کی حد درجہ انتہا، جسے ہم سب اپنے معاشرے، سماج اور ملک میں پالتے ہیں۔ جو لوگ دوسروں کے مذہب کا ااحترام نہیں کرتے صحیح معنوں میں وہ خود اپنے مذہب کے سب سے بڑے دشمن ہوتے ہیں، کیوں کہ دنیا کا ہر مذہب دوسرے مذاہب کا احترام سکھاتا ہے۔ جہاں تک کسی انسان کو قتل کرنے کی بات ہے تو کوئی بھی مذہب اس کی اجازت نہیں دیتا ہے۔ حقیقت میں یہ بے شعور اور وحشی عمل ہے جو آخر میں نہ تو مذہب دیکھتا ہے، نہ مذہبی رہنما، نہ عبادت، نہ خدا اور نہ ہی زبان۔ پہلوان بھی رتن کی ماں کی طرح پنجابی بولنے والا تھا اور مولوی صاحب کی طرح مسلمان اور اپنے آپ کو قوم کا خادم کہنے والا تھا، لیکن اس کی اسی نفرت اور تعصب نے اسے نہ صرف ایمان سے خارج کر دیا بلکہ اسے جانوروں کی طرح بے حس بنا دیا۔ پہلوان سماج کے ایسے برے لوگوں کی نمائندگی کرتا ہے جو ملک میں نفرت پھیلانے کا کام کرتے ہیں۔ ایسے لوگ بنیادی طور پر دوسروں کے مذاہب اور ذات کو تباہ ہی نہیں کرتے بلکہ جہاں جہاں بھی آپسی بھائی چارہ، مذہبی اتحاد اور انسانیت ہے اس کو مسمار کرتے ہیں۔

حبیب تنویر نے جب اس ڈرامے کو اپنی ہدایت میں اسٹیج کیا تو انہوں نے اس میں Climax کے ساتھ Anti Climax پیش کر کے اسے اور بھی اثر انگیز اور معنی خیز بنا دیا۔ انہوں نے ڈرامے کے آخر میں صرف مولوی صاحب کی میت دکھانے کے بجائے مولوی صاحب کا جنازہ اور مائی یعنی رتن کی ماں کی ارتھی ساتھ ساتھ دکھائی ہے، اس سے قومی یک جہتی اور بھائی چارہ کی تعلیم دی گئی ہے۔ لیکن جب ناظرین یہ دیکھ رہے ہوتے ہیں تبھی فساد برپا ہو جاتا ہے اور لوگ جنازہ اور ارتھی چھوڑ کر اپنی اپنی جان بچانے میں لگ جاتے ہیں۔ حبیب تنویر نے ڈرامے کے اس سین کے ذریعے زندگی کو ایک نیا معنی و مفہوم دینے کی کوشش کی ہے، جو سوالوں کی طرح بار بار ہمارے سامنے آتے ہیں کہ سماج کے اندر امن و امان، چین و سکون اور ہم آہنگ عناصر کو آخر کون مسمار کر رہا ہے؟ انسانی رشتوں کو مستحکم

کیسے کیا جائے ؟انتہاپسند ذہن والے لوگوں سے کس طرح لڑا جائے ؟مذہبی رہنماؤں یا سیکولر طاقتیں !اتحاد و باہمی اخوت اور فرقہ ورانہ ہم آہنگی کے لیے بڑے پیمانے پر ان کی کوشش کی ثمر آوری کیسے ہو سکتی ہے۔؟

ڈراما ''جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنماہی نئیں''کا پلاٹ سادہ ، آسان اور سلجھا ہوا ہے۔ یہ ڈراما کل اٹھارہ مناظر پر مشتمل تھا لیکن بعد میں اصغر وجاہت نے اسے کل سولہ مناظر میں تقسیم کرکے کتابی شکل میں شائع کیا ہے۔ اس میں تقسیم ہند کے بعد کے پاکستان کی صورتحال کے پس منظر میں رتن کی ماں اور سکندر مرزا کا جو قصہ پیش کیا ہے وہ شروع سے آخر تک ایک فطری تسلسل کے ساتھ چلتا ہے۔ یہ قصہ ایک پنجابی ہندو عورت جو تقسیم کے بعد لاہور میں رہ گئی تھی، اس کے سچے اور حقیقی واقعہ پر مبنی ہے۔ اصغر وجاہت نے مہاجروں کی نقل مکانی کے اس قصے پر پوری نظر رکھی ہے۔ اس میں کوئی بھی واقعہ ایسا نہیں جسے انہوں نے ڈرامے میں یوں ہی پیش کر دیا ہو۔ ڈرامے کے سبھی سین یا مناظر میں ایک خاص قسم کا ربط و ضبط ہے جسے اصغر وجاہت اور اس کے ہدایت کار حبیب تنویر نے ناصر کاظمی، فراق گورکھپوری، امریتا پریتم اور راہی معصوم رضا وغیرہ کی شاعری کا بہت ہی خوبصورت اور معنی خیز استعمال کر کے اس ڈرامے کی پیشکش کو اور بھی زیادہ فطری اور اثر دار بنا دیا ہے۔ ڈرامے کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ اس کا آغاز، وسط اور اختتام تینوں ہی دلچسپ اور اثر انگیز ہے۔ اس میں دو کرداروں کی سوچوں کے بیچ کشمکش کو پیش کیا گیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ برائی واچھائی، نفرت و محبت، تشدد و امن، ظلم و عدل، باطل و حق اور کفر و ایمان کے بیچ تصادم پیش کیا گیا ہے۔ پہلوان کا مسجد میں جا کر مولوی صاحب کو قتل کرنے کا سین ہی ڈرامے کا نقطۂ عروج ہے، یہیں سے ڈراما ایک نیا موڑ لیتا ہے اور اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ لیکن حبیب تنویر نے جدید ڈراموں کی طرح اس میں بھی Climax کے ساتھ ساتھ Anti Climax کو پیش کیا ہے تاکہ ناظرین خود کا محاسبہ کر کے صحیح اور غلط کا فیصلہ خود کر لیں۔

کردار نگاری کے اعتبار سے بھی یہ ڈراما بہت ہی جاندار ہے۔ اس میں متحرک اور غیر متحرک دو طرح کے کردار ہیں۔ رتن کی ماں، سکندر مرزا، مولوی صاحب اور ناصر کاظمی وغیرہ یہ وہ کردار ہیں جو جیتے جاگتے ہیں۔ یہ کردار نہ صرف اعلٰی سیرت نگاری کے مالک ہیں بلکہ اپنی نیک سیرت سے سماج کو بدلنے کی قوت رکھتے ہیں۔ یہ کردار سماج کے اچھے لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ وہیں پہلوان، انوار، سراج اور رضا وغیرہ ڈرامے کے ایسے کردار ہیں جو غیر متحرک ہیں، جنھیں نہ تو مذہب کی کوئی فکر ہے اور نہ ہی ملک یا سماج کی۔ یہ کردار ملک کے انتہاپسند لوگوں کی نمائندگی

کرتے ہیں۔ ڈرامے کا سب جاندار اور متحرک کردار رتن کی ماں کا ہے۔ ڈرامے کے سبھی اہم کردار انفرادیت اور امتیازی اوصاف کے مالک ہیں۔ یہ انفرادیت ان کے کردار میں اتنی نمایاں ہے کہ ناظرین اور قارئین آسانی سے انھیں پہچان سکتے ہیں۔ ڈرامے میں مذہب کے مثبت اور اصلاحی پہلوؤں کو اجاگر کرنے اور فرقہ وارانہ ہم آہنگی کے معنی و مفہوم کو سمجھانے کے لیے بوڑھی مائی اور مولوی صاحب ہیں، تو چائے والا، تانگے والا اور شاعر ناصر کاظمی کے کردار بھی دل کو چھو لیتے ہیں۔ اصغر وجاہت نے مولوی صاحب اور ناصر کاظمی کے کردار کو اس خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ ڈرامے کے مرکزی کردار بن کر ڈرامے کے دوسرے کرداروں سے بلند نظر آنے لگے ہیں۔

ڈراما ''جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں'' میں اصغر وجاہت نے جو مکالمے پیش کیے ہیں وہ تکلف اور تصنع سے پاک اور موقع محل کی مناسبت سے مناسب اور موزوں ہیں۔ یہ مکالمے کہانی کو آگے بڑھانے کے ساتھ ساتھ کرداروں کی شخصیت کو بھی واضح کرتے ہیں۔ اصغر وجاہت نے کرداروں کے معاشرے کے مطابق ان کے مکالمے پیش کیے ہیں۔ جیسے رتن کی ماں، پہلوان اور اس کے دوستوں کا تعلق لاہور سے تھا، اس وجہ سے وہ پنجابی زبان میں اپنے مکالمے ادا کرتے ہیں۔ سکندر مرزا کا تعلق چونکہ لکھنؤ سے تھا اس لیے ان کے مکالموں کی زبان خالص اردو ہے اور مولوی صاحب کی زبان پر چونکہ پنجابی کا اثر ہے اس لیے ان کے مکالمے پنجابی اثر کی اردو زبان میں ہیں۔ ناصر کاظمی کو اس ڈرامے میں بھی ایک شاعر کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے اس لیے ان کے مکالمے شاعرانہ اور فلسفیانہ قسم کی خالص اردو زبان میں ہیں۔ اس ڈرامے میں اصغر وجاہت نے خود کلامی اور لمبے مکالموں سے گریز کر کے چھوٹے چھوٹے فقروں میں اپنی بات کہی ہے جس سے ناظرین کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ ڈرامے کے ایک اقتباس کی مثال درج ذیل ہے:

سکندر مرزا : آداب عرض ہے۔۔۔ تشریف رکھیے۔

حمیدہ بیگم : آیئے بیٹھیے۔

رَتن کی ماں : جیندے رہو۔۔۔ پتّر جیندے رہو۔۔۔ تو اڈی کڑی نے آج مینوُ 'دادی' کہہ کے پکارا (آنکھ سے آنسو پوچھتے ہوئے)۔

سکندر مرزا : معاف کیجیے، آپ کے جذبات کو مجروح کرنا ہمیں منظور نہ تھا۔ ہم آپ کا دل نہیں دکھانا چاہتے تھے۔ (186)

درج بالا اقتباس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ڈرامے کی زبان سلیس، سادہ، ادبی اور عام فہم ہے۔ اس میں اردو کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان کا استعمال بھی ہوا ہے، اس کی وجہ یہ کہ اس ڈرامے کی مرکزی کردار رتن کی ماں اور ڈرامے کے منفی کردار اور اس کے دوست کی مادری زبان پنجابی ہے اس لیے پنجابی زبان کا استعمال فطری تھا۔ سکندر مرزا چونکہ ہندوستان کے لکھنؤ سے ہجرت کرکے لاہور تشریف لائے تھے اس لیے ان کی زبان خالص اردو میں ہے۔

اسٹیج کے لحاظ سے ڈرامے میں سب سے چیلنجنگ کردار رتن کی ماں کا ہے، جس کے دل میں معاشرے کے سبھی لوگوں کے لیے محبت اور شفقت ہے۔ انھیں پتہ ہے کہ کچھ لوگ ان کی جان کے دشمن ہیں مگر وہ ان کی فکر سے بے پرواہ ہوکر اچھے راستے پر چلنے کا جذبہ رکھتی ہیں۔ مرزا کا کردار بھی اپنے اندرونی ہیجان و کش مکش کی وجہ سے چیلنج بھرا ہوا ہے۔ ناصر کاظمی کا کردار بے باک بات کرنے والا، انسانیت کا پیروکار ہے اور حاضر جواب فطرت والا ہے۔ اس کے کردار کو بھی بخوبی ادا کرنا حبیب تنویر کے لیے ایک چیلنج ہی تھا۔ انہوں نے اپنے تھیٹر گروپ "نیا تھیٹر" کے چھتیس گڑھی اداکاروں کے ساتھ اس ڈرامے کو بخوبی اسٹیج پر پیش کیا۔ اس کو اسٹیج کرتے وقت انھیں اس کی اسکرپٹ میں تھوڑی بہت تبدیلی کرنی پڑی تھی اور کچھ مناظر کو ابھارنے کے لیے کہیں کہیں کچھ نئے مکالمے گھڑنے اور گیتوں کو سہارا لینا پڑا تھا۔ حالاں کہ اس کی حقیقت پسندی کی بنیادی شکل سے چھیڑ چھاڑ قطعی نہیں کی گئی تھی۔ انہوں نے اس ڈرامے کی اسٹیج پیشکش کے دوران کل پانچ گیتوں اور غزلوں کو کورس کے انداز میں شامل کرکے دو مناظر کے بیچ ربط پیدا کیا ہے۔ ان گیتوں اور غزلوں کی وجہ سے ڈراما اور بھی جاندار اور اثر دار ہوگیا ہے۔ ڈرامے کی سب سے بڑی کمی جو اسٹیج کی رکاوٹ کا سبب بنتی تھی وہ تھی مناظر کی کثرت، اسی وجہ سے ڈرامے کے پورے واقعے کو حبیب تنویر نے کم ہی منظر میں تقسیم کرکے اسٹیج کیا۔

"جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں" ہندوستان کی تقسیم کے سانحے پر مشتمل ایک حزنیہ ڈراما ہے، جو ملک کے سیاسی اور مذہبی رہنماؤں کے ذریعہ جان بوجھ کر ہوا دی گئی فرقہ واریت کے اثرات کی بہت المناک اور درد بھری تصویر پیش کرتا ہے۔ دراصل یہ ڈراما نفرت اور محبت، انسانیت اور ظلم اور گندی سیاست اور انسانی بھائی چارہ کے بیچ ایک کش مکش ہے جو یہ دکھاتا ہے کہ مذہب انسان کا ذاتی معاملہ ہے اس کی مرضی وہ اس کی کیسے پیروی کرتا ہے۔ مگر ایک دوسرے کے مذہب میں عمل دخل دینا سراسر غلط ہے۔ اس ڈرامے میں سماج میں مثبت تبدیلی لانے کی غرض سے اچھے اور برے انسان کی پہچان کرائی گئی ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ انسان، انسان ہوتا ہے اس میں ہندو اور

مسلم کی تفریق نہیں ہوتی ہے۔ حقیقت میں یہ ڈراما ہندو اور مسلم کے بیچ پھیلی ہوئی بدلی کو دور کرنے کی کوشش ہے جو ہندو و مسلم اتحاد، محبت اور بھائی چارے کی تعلیم دیتا ہے اور ملک، مذہب اور ذات پات کے نام پر ہوئی اور ہو رہی گندی سیاست اور تشدد و فرقہ واریت کا پردہ فاش کرتا ہے اور انسانی قدروں کی جڑیں کاٹ دینے والی سیاسی طاقت اور حکمت عملی کے فریب کا انکشاف کرتا ہے۔ تاکہ ملک میں قومی یکجہتی اور رواداری کا فروغ ہو سکے اور لوگوں کے بیچ آسانی سے رشتے مستحکم اور مضبوط ہو سکیں۔ ملک میں ہم آہنگ ثقافت کس طرح قائم ہو اس پر بہت ہی سنجیدگی سے غور و فکر کیا گیا ہے، ساتھ ہی مذہب کی اچھائیوں کو ڈھونڈنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈرامے کے وہ پہلو جو اصغر وجاہت کو دوسرے ڈراما نگاروں سے الگ کرتے ہیں ان میں ایک یہ ہے کہ اس میں انہوں نے مولوی صاحب کے کردار کو تنگ نظر والا، دقیانوس خیالوں والا انسان پیش نہیں کیا ہے، بلکہ وہ ہر طرح کی برائیوں سے پاک اور انسان دوست و ہمدرد ہے۔ دوسرے یہ کہ اس میں انہوں نے رتن جوہری کی جو 22 کمروں والی حویلی پیش کی ہے اس حویلی کو ایک تمثیلی کردار کی شکل میں اس ڈرامے میں پیش کیا ہے، جو دراصل ہمیں اپنے اندرون میں جھانکنے پر مجبور کرتی ہے۔ تیسرا یہ کہ ایک ہی مکان میں مائی اور مرزا کا اختلافِ مذاہب کے باوجود خوشی خوشی رہنا انسانیت، بھائی چارہ اور ہندو مسلم اتحاد کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ چوتھا یہ کہ مسجد میں مولوی صاحب کا قتل ایک علامت ہے جس سے اصغر وجاہت نے خود غرض لوگوں کے ہاتھوں مذہب اور انسانی قدروں کو پامال کرنے کی روش کو اجاگر کیا ہے۔ اس ڈرامے کے ذریعے اصغر وجاہت نے ہندوستانی سماج کی مشترکہ ثقافت کو ترقی کی راہ پر گامزن کرنے کی کوشش کی ہے، کیوں کہ انگریزوں نے ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے بیچ نفرت پھیلا کر ان پر حکومت کرنے کی گندی سیاست کھیلی تھی۔ بعد میں یہی نفرت آمیز سیاست ہندوستانی سماج کے لیے ناسور بن گئی اور آج تک اس کی چوٹ سے ہندوستانی سماج مستثنیٰ نہیں ہو سکا۔ ہندو اور مسلم کے بیچ لگاتار بڑھ رہی بے اعتقادی سے نہ جانے کتنے لوگ فرقہ پرستی کی آگ میں جھلس گئے اور نہ جانے کتنے اور جھلسیں گے۔ آج بھی سماج میں لوگوں کے بیچ نفرتیں لگاتار بڑھتی جا رہی ہیں۔ یہ ڈراما سماج میں بڑھتی جا رہی نفرتوں کو ختم کرنے کی ایک کوشش ہے۔

☆☆☆

''دیکھ رہے ہیں نین''کا تنقیدی تجزیہ

پریم چند سے پہلے اردو افسانہ آسمان اور زمین کے درمیان مقید تھا، انہوں نے اسے زمین پر چلنا سکھایا۔ اسی طرح اردو ڈراما جو اعلیٰ طبقہ کے زیر اثر تھا، حبیب تنویرؔ نے اس کو عوامی تھیٹر بنایا گویا تھیٹر کو عوام اور عوام کو تھیٹر سے جوڑا۔ ان کا شمار صفِ اول کے ترقی پسند ڈراما نگاروں میں ہوتا ہے۔ وہ تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم ''اپٹا'' سے نہ صرف برابر جڑے رہے بلکہ کچھ دنوں تک اس تنظیم کی سربراہی بھی کی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے تقریباً تمام ڈراموں میں ہمیں ترقی پسند تحریک کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ حبیب تنویرؔ نے جہاں پریم چند، کرشن چندر، احمد عباس اور اپندر ناتھ اشک جیسے ہندوستانی ترقی پسند ادیبوں کی کہانیوں کو ڈرامے کی شکل میں ڈھال کر اسٹیج پر پیش کیا۔ وہیں سماجی معاملوں میں انتہائی سرگرم اور ہٹلر کے خلاف یوروپی تحریک کا بیڑا اٹھانے والے ترقی پسند ادیب اسٹیفن زوائگ کی کہانی کو ہندوستانی روپ دے کر ''دیکھ رہے ہیں نین'' کے عنوان سے تخلیق کیا اور اسے پہلی مرتبہ 11 ستمبر ۱۹۹۲ءمیں نئی دہلی شری رام سینٹر کے آڈیٹوریم میں پہلی بار اسٹیج کیا۔ حبیب تنویرؔ کے اس ڈرامے کو ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس نئی دہلی نے ۲۰۰۵ءمیں کتابی شکل میں شائع کیا۔

ڈراما ''دیکھ رہے ہیں نین'' اسٹیفن زوائگ کی ہندوستانی پس منظر میں لکھی گئی جرمن کی وراٹ کی کہانی پر مبنی ہے۔ اس کہانی کا انگریزی عنوان ''Eyes of the Undying Brother'' ہے۔ جو کہانی کے جرمن عنوان کا لفظی ترجمہ ہے۔ وراٹ کی یہ کہانی پہلی جنگ عظیم کے بعد ۱۹۲۲ءمیں منظرعام پر آئی تھی۔ حبیب تنویرؔ نے اسٹیفن زوائگ کی یہ کہانی ماہرین نفسیات الیز ابیتھ گاباکی زبانی اس وقت سنی تھی جب وہ تدریسی خدمات انجام دینے کے لیے دہلی میں بچوں کے اسکول سے جڑے ہوئے تھے۔ اس کہانی کے مرکزی خیال نے ان کے ذہن پر گہرا اثر ڈالا، لیکن مصروفیات کی وجہ سے حبیب تنویرؔ اس کہانی کو ڈرامے کا روپ نہ دے سکے۔ الیز ابیتھ کی وفات کے بعد انھیں ان سے کیا ہوا اپنا وعدہ یاد آیا کہ اس کہانی کو ڈرامے کی شکل میں ضرور پیش کرنا ہے۔ لیکن ان کی انتہائی کوششوں کے باوجود ڈراما تخلیق کرنے سے پہلے اس کہانی کا انگریزی ترجمہ ان کے ہاتھ نہ لگ سکا، لیکن اس کہانی کو سننے کے چالیس پچاس سال گزر جانے کے باوجود بھی ان کو یہ کہانی نہ صرف اچھی طرح ذہن نشیں تھی بلکہ ان کے دل ودماغ پر چھائی ہوئی تھی۔ حبیب تنویرؔ نے اسٹیفن زوائگ کی کہانی کی اصلی صورت برقرار رکھتے ہوئے اس میں مزید ردوبدل کرکے،

کہانی کو بغیر پڑھے محض حافظے کی بنیاد پر اسے ڈرامے کی شکل دے ڈالی۔ جس کی وجہ سے کچھ نئے واقعات اور کردار ڈرامے میں آگئے ہیں۔ لیکن جب حبیب تنوؔیر کو اس کا انگریزی ترجمہ ہاتھ لگا تو انہوں داس داسیوں کے کچھ نئے مناظر، جس کا اصل کہانی میں کوئی خاص ذکر نہیں تھا، اس میں شامل کر دیا۔ڈرامے کا انگریزی ترجمہ پڑھنے کا سب سے بڑا افائدہ یہ ہوا کہ وراٹ کے بیٹوں کا اپنے باپ سے اختلاف کے منظر کو جس کا حبیب تنوؔیر نے پہلے کوئی خاص ذکر نہیں کیا تھا اس کو اور زیادہ تفصیل سے پیش کر دیا گیا۔ اس کے علاوہ حبیب تنوؔیر نے کہانی کے اختتام کو بھی بدل کر جو اصل کہانی میں یوروپین کلچر کے مطابق تھا اسے بدل کر ہندوستانی تہذیب و کلچر کے مطابق کر دیا۔

ڈراما" دیکھ رہے ہیں نین "روزمرہ کے حالات اور ضروریات سے شروع ہو کر ڈرامائی شکل اختیار کرتا ہوا ایسے مقام پر جا پہنچتا ہے جہاں پہنچ کر انسان جدوجہد اور کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہ ڈراما انسان کی جسمانی خواہشات اور اس کے عروج وزوال کی کہانی پیش کر، آخر میں اس کی روح تک پہنچتا ہے اور لڑائی، استحصال اور خوشی کی چاہت کو پوری طرح بے کار ثابت کرتا ہے اور انسانوں کی خدمت کرنے میں زندگی کی اصل کامیابی کا احساس کراتا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک بھائی کو اپنے خود کے ہی بھائی کو قتل کرتے دکھایا گیا ہے۔ اس نظریے سے ڈرامے کی یہ کہانی انجیل کے ہابیل اور قابیل اور بھگوت گیتا کے کرم کے فلسفے سے جاملتی ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اس میں ایک اور پہلو سبب اور نتیجے کی تھیوری، جو کارل مارکس کے Dialectical Materialism کی بنیاد ہے، اس کو بھی اس میں شامل کر دیا۔ جس سے کہانی کو ایک نیا موڑ بھی مل گیا اور زیادہ پیچیدہ اور دیرپا اثر بھی۔ حبیب تنوؔیر نے اسٹیفن زوائگ کی کہانی میں ہندوستانی فضا اور حالات کو نظر میں رکھتے ہوئے مزید ردوبدل کر کے اس میں نئے کردار اور واقعات پیش کرتے ہوئے نہ صرف کہانی کو ڈرامائیت بخشی بلکہ اس کے مقصد کو اپنا مقصد بنا لیا۔ اسٹیفن زوائگ کی کہانی میں آخر میں وراٹ کے بار بار اصرار کرنے پر غصّے میں آکر راجا اسے محل کے کتّوں کو نہلانے کا کام دے دیتا ہے جو یوروپین تہذیب کے مطابق تو درست تھا، لیکن ہندوستانی کلچر میں محل میں کتّوں کو پالنے کا رواج کبھی نہیں تھا۔ اس لیے حبیب تنوؔیر نے ڈرامے کے آخر میں وراٹ کو انسانوں کی لاش جلانے کے حقیر کام کو دیا ہے۔ اس سلسلے میں وہ ڈرامے کے مقدمہ میں لکھتے ہیں کہ:

"یورپ کی تہذیب کے مطابق کتوں کو نہلانا ضرور ایک ذلیل اور نیچ کام ہے۔ ہندوستان کی تہذیب میں یہ بات شاید نہیں کھپتی۔ البتہ ہمارے یہاں گھوڑے کا کلچر ضرور تھا، لیکن سائیس کا کام اتنا حقیر نہیں

سمجھا جاسکتا، جتنا کہ کتّوں کو نہلانے کا کام۔ چنانچہ میں نے سوچا کہ چنڈالوں کا کام وراٹ کو ضرور سونپا جاسکتا ہے، کیونکہ سماج کی نظر میں شاید اس سے زیادہ نیچ کام کوئی نہیں۔ یہ بات ضرور ہے کہ چنڈال کا تعلق ذات سے ہے۔ کوئی شخص جو اس ذات میں پیدا نہ ہوا ہو، نہ چنڈال بن سکتا ہو، نہ بنایا جاسکتا ہو۔ بہر حال ہماری روایت میں راجا ہریش چندر کا قصّہ بھی شامل ہے۔ چنانچہ میں نے وراٹ کے لئے لاشیں جلانے کا کام طے کر دیا۔"(187)

ڈراما" دیکھ رہے ہیں نین" کے پس منظر میں چندر پور کی ریاست کا قصہ پیش کیا گیا ہے۔ اس ریاست کے راجا وجے دیو ہیں، جن کی ریاست میں عوام مہنگائی سے پریشان ہے۔ ایسے میں جنگ شروع ہو جاتی ہے اور راجا کی عوام میں سے کوئی اس کا ساتھ دینے کے لیے تیار نہیں ہوتا ہے۔ اس ریاست کا وراٹ نامی ایک شہری جو اس کہانی کا مرکزی کردار ہے، مشکل حالات میں راجا وجے دیو کی چندر پور کی ریاست کو دشمنوں کے حملے سے بچاتا ہے۔ لیکن ایک لڑائی میں جب وہ اپنے بھائی کو قتل کر دیتا ہے جس کی آنکھیں ساری زندگی اس کا پیچھا کرتی رہتی ہیں۔ وراٹ کی مہارت کو دیکھ کر راجا وجے دیو اسے اپنی ریاست کا وزیر بنانا چاہتے ہیں لیکن بھائی کی موت کے صدمے سے وراٹ نے تلوار نہ اٹھانے کا عہد کر لیا اور ملک کا وزیر نہ بن کر جج بننا قبول کیا۔ جج کے عہدے پر چھ سال کام کرتے ہوئے وہ ایک بار ایک آدمی کو گیارہ سال کی سزا سنا دیتا ہے۔ لیکن جب وہ سزا یافتہ قیدی کی آنکھوں کی طرف دیکھتا ہے تو اس کی آنکھیں اس کے بھائی کی آنکھوں کی طرح ظاہر ہوتی ہیں اور ان آنکھوں میں بھی وہ خود کو مجرم پاتا ہے۔ وراٹ راجا سے درخواست کر کے خود کو ہر کام سے آزاد کر لیتا ہے۔ پھر چھ سال بعد وراٹ کا بیٹا بھگوتی ایک غلام کو مار مار کر لہولہان کر دیتا ہے تو وراٹ کو اس غلام کی آنکھوں میں بھی اپنے بھائی کی آنکھیں نظر آتی ہیں، جو بدستور شکایت کرتی دکھتی ہیں۔ جس کی وجہ سے وراٹ دنیا سے لاتعلق ہو کر سادھو بن کر جنگل میں چلا جاتا ہے۔ یہاں بھی چھ سال کی کڑی تپسیا[98] کے بعد ایک عورت کی آنکھوں میں وہ اپنے بھائی کی گھورتی ہوئی آنکھوں کو محسوس کرتا ہے۔ اس عورت کا شوہر جو گھر میں کمانے والوں میں تنہا تھا، وہ وراٹ کی نیک نامی کو سن کر سادھو بن کر گمنامی کی زندگی گزارنے لگتا ہے۔ جس کی وجہ سے اس کے تین چھوٹے چھوٹے بچے فاقہ کشی سے مر جاتے ہیں اور وہ عورت وراٹ کو ہی اپنے بچوں کا قاتل مانتی ہے۔ یہ سن کر وراٹ کانپ جاتا ہے اور یہ سوچ کر کہ لوگوں کی خدمت سے اسے نجات ملے گی وہ راجا کے پاس ادنیٰ سے ادنیٰ کام مانگنے چلا جاتا ہے۔ راجا کے منع کرنے کے باوجود وراٹ کے بار بار اصرار کرنے پر راجا طیش

میں آکر اسے جلادوں کاکام سونپ دیتاہے۔وراٹ خوشی خوشی اس کام کو قبول کر لیتاہے اور شمشان میں لاش جلانے کے کام میں لگ جاتاہے۔ کچھ دن کے بعد شہر میں طاعون پھیل جاتاہے اور عوام راجا کے خلاف بغاوت کر کے اسے موت کے گھاٹ اتار دیتی ہے۔وراٹ بھی خود اس وقت تک طاعون کی گرفت میں آچکاہوتاہے اور راجا کو شمشان لے جاتے وقت خود بھی مر جاتاہے۔

''دیکھ رہے ہیں نین''ڈراما دو ایکٹ پر مشتمل ہے،پہلے ایکٹ کو کل سات مناظر اور دوسرے ایکٹ کو چھ مناظر میں تقسیم کیا گیاہے۔ہر ایک منظر کا تعلق دوسرے منظر سے ہے جسے کہانی کے ارتقاکے ساتھ ساتھ گیتوں کے ذریعہ بھی جوڑا گیاہے،جو قصہ در قصہ آگے بڑھتارہتاہے۔اس ڈرامے کے پہلے ایکٹ کے پہلے منظر میں بازار کے سین کو پیش کیا گیاہے۔ جس کی ابتدا ایک جلوس اور دو پجاریوں جن کے ہاتھ میں دو ہنس ہیں کے گیتوں سے ہوتی ہے۔ اس گیت میں ہنس کو ایک علامت کے طور پر پیش کیا گیاہے۔دراصل ہنس ہندو مذہب میں بہت ہی مقدس پرندہ مانا جاتاہے اور یہ امن و امان اور شانتی کی علامت ہے۔اس گیت کے ذریعہ یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ راجاوجے دیو کی ریاست میں چین و سکون تھالیکن فوج کے سپہ سالار اور دوسرے سپاہیوں کی بغاوت کی وجہ سے جنگ کی ضرورت آپڑی ہے جس کا تذکرہ بازار کے لوگ بھی کر رہے ہیں۔اس منظر میں یہ بتایا گیاہے کہ کس طرح سیاست داں ملک میں امن و امان رہتے ہوئے بھی محض اپنے فائدے اور آپسی اختلاف کی وجہ سے ایک دوسرے سے لڑ کر ملک کا چین و سکون اور امن و امان چھین لیتے ہیں۔جنگ یالڑائی کسی بھی مسئلے کا حل نہیں ہے اس سے سوائے نقصان کے کوئی فائدہ نہیں ہے۔جنگ سے جان و مال کا نقصان تو ہوتا ہی ہے ساتھ ہی جنگ چھڑنے پر اشیاء کے دام دوگنے ہو جایا کرتے ہیں۔ مہنگائی کی مار صرف عام اور نچلے طبقے پر پڑتی ہے اور اس کا فائدہ صرف سیٹھ ساہوکاروں کو ہوتاہے۔ جنگ یا سیاسی لڑائی میں ہونے والے نقصانات کی بھرپائی کے لیے کسانوں اور عام لوگوں کو حکومت کو بھاری بھاری ٹیکس دینے پڑتے ہیں اور ٹیکس ادا نہ کرنے پر انھیں کڑی سے کڑی سزا دی جاتی ہے۔سیٹھ اور ساہوکار کس طرح کسانوں سے چیزوں کو بہت ہی کم دام میں خرید کر گوداموں میں اکٹھا کرتے ہیں اور جنگ اور سیاسی لڑائی کا فائدہ اٹھا کر ان اشیاء کو بازار میں دوگنے داموں پر فروخت کرتے ہیں۔کسان اور عام طبقہ کے لوگ جو خود ان چیزوں کو پیدا کرتے ہیں وہ خود ان کو دوگنا اور تین گنا داموں پر خریدنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔دوسری طرف یہ بھی بتایا گیاہے کہ حاکم کوئی بھی ہو سب کے سب اپناہی الّو سیدھا کرنے میں لگے رہتے ہیں اور اس کا خمیازہ عام اور کسان طبقہ کو ہی بھرنا

پڑتا ہے۔ اس منظر کے آخری میں ایک گیت کو پیش کیا گیا ہے جس کے ذریعے پہلے منظر کو دوسرے منظر سے جوڑا گیا ہے۔ اس گیت میں یہ دکھایا گیا ہے کہ راجا اپنی فوج، سپہ سالار اور عوام سے مایوس ہو کر وراٹ کو اپنی فوج میں شامل کرنے کے لیے اس کے گھر آتا ہے۔

دوسرے منظر میں وراٹ کے گھر کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ اس منظر میں انسان کو اپنے فرض اور ذمہ داریوں کی تابع داری کرتا دکھایا گیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان جس ملک یا سماج میں رہتا ہے، اس سے متعلق اس پر کچھ فرائض اور ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں۔ ملک یا سماج میں اگر کسی طرح کی کوئی پریشانی آجائے تو ایک اچھے شہری ہونے کا فرض اور ذمہ داری ہے کہ ایسے میں اپنے حکمراں کا ساتھ دے اور ملک میں آنے والی مصیبت کا سامنا کرے۔ اس منظر کے آخر میں ایک گیت کو پیش کیا گیا ہے جس کے ذریعہ ناظرین کو آگے آنے والے منظر کے لیے ذہنی طور پر تیار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تیسرے منظر میں دشمن کے خیمے کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ اس منظر میں ڈرامے کے مرکزی کردار وراٹ کو جنگ میں اپنے بھائی کو قتل کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ مقتول بھائی کی آنکھیں اسے برابر گھورتی رہتی ہیں۔ اس قتل پر وراٹ کو بے حد افسوس ہے اور وہ اس گناہ کا کفارہ ادا کرنا چاہتا ہے۔ کیوں کہ غلطیوں پر نادم ہونا اور ان سے تائب ہونا گناہ کا کفارہ ہے اور یہی کفارہ احساسِ گناہ سے نجات پانے کا واحد ذریعہ ہے۔ اس کے بعد حبیب تنویؔر نے ایک کورس کے گیت پیش کیے ہیں جو درج ذیل ہیں:

دیکھ رہے ہیں نین باورے دیکھ رہے ہیں نین۔۔۔

کون ہو تم؟ کیوں دیکھ رہے ہو؟ مجھ سے تم کو کیا کام؟

دو نینوں نے الٹ دیا ہونٹوں تک آیا جام

چھین لیا دو نینوں نے سب جیون کا سکھ چین۔۔۔"(188)

اس گیت کے ذریعے حبیب تنویؔر نے انسانی نفسیات کے فلسفے کی پیچیدہ گرہوں کو واضح کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ یہ دو نین وراٹ کے مقتول بھائی کے صرف دو نین نہ رہ کر فلسفیانہ سطح تک جاتے ہیں۔ یہ دو نین ہماری سبھی کارکردگی کو دیکھ رہے ہیں۔ وراٹ جو اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے وہ تو ان دو نینوں کی طاقت سے واقف ہے کیوں کہ اسے اپنے بھائی کو جنگ میں انجانے میں کیے گئے قتل کا احساس ہے۔ حالاں کہ جنگ میں سب جائز ہے اور یہ بات ہندو مذہب کے بھگوان کرشن کے نصیحت آمیز خطبے یا گیت اپدیش[99] سے بھی ثابت ہے، پھر بھی اس

کے باوجود وراٹ اپنے کیے پر شرمندہ ہے اور وہ اس گناہ کا کفارہ بھی ادا کرنا چاہتا ہے۔ لیکن یہ "دونین" تو ہم سب کا پیچھا کر رہے ہیں اور ہم سے یہ سوال کر رہے ہیں کہ کیا ہمیں اپنی غلطیوں کا احساس ہے؟ کیا ہم نے جانے انجانے میں جو بھی غلطیاں کی ہیں ان پر ندامت کے آنسو بہائے ہیں؟ اور کیا ہم نے اپنے گناہ کا کفارہ ادا کیا ہے؟ اس کے علاوہ یہ ڈراما خدائی طاقت، خدائی تصور کی نشانی اور ملک یا سماج کے متعلق انسان کے فرض کے علاوہ انسان کی انسانیت کی بھی حوصلہ افزائی کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ انسان کو بے ضمیر نہیں ہونا چاہیئے کیوں کہ انسان کا ضمیر ہی اسے بُرے کاموں سے روکتا ہے اور راہِ حق پر چلنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اگر انسان کے اندر انسانیت ہے اس کا ضمیر زندہ ہے تو وہ انسان کہلانے کے لائق ہے ورنہ اس میں اور جانور میں کوئی فرق نہیں رہ جائے گا۔ انسانیت کی ایک عمدہ مثال ڈرامے کے مرکزی کردار وراٹ کے اندر دیکھنے کو ملتی ہے جب وہ دشمن فوج کے سپہ سالار اور راجا کی لاش کو لاوارث چھوڑنے کے بجائے ہندو رسم و رواج کے مطابق جلانے کا حکم دیتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وراٹ کے مکالموں سے ایک اور بات واضح ہوتی ہے کہ تلوار یعنی طاقت کی بنیاد پر حاصل کی گئی حکمرانی کبھی امن و امان قائم نہیں کر سکتی کیوں کہ وہ ہمیشہ سچ اور اچھائی کی دشمن ہوا کرتی ہے اور دولت و حکمرانی کے حصول کی چاہ انسان کو برائی سے قریب لے جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وراٹ اب تلوار کو ہاتھ نہیں لگانا چاہتا، حالاں کہ راجا اسے اپنی ریاست کا سپہ سالار بنانا چاہتا ہے لیکن وہ انکار کر دیتا ہے۔ وراٹ کے مکالموں سے ایک بات اور بھی واضح ہوتی ہے کہ صرف قتل و غارت اور دوسرے برے کام کرنے والا آدمی ہی برا نہیں ہوتا ہے بلکہ ان برائیوں کو کرنے میں جو بھی اس کا ساتھ دیتا ہے وہ بھی برا ہی ہوتا ہے۔ اس منظر کے آخر میں راجا وراٹ کے درس کو سن کر اسے سپہ سالار بنانے کے بجائے اسے اپنی ریاست کے اعلیٰ جج کے عہدے پر فائز کر دیتا ہے جس کا ذکر اس منظر کے آخر میں کورس کے گیت میں بھی کیا گیا ہے۔

ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" کے پہلے ایکٹ کے چوتھے منظر میں حبیب تنویر نے عدالت کا سین پیش کیا ہے۔ اس منظر میں ایک جج کی حیثیت سے وراٹ کو چھ سال تک اپنے فرائض کو انجام دیتے دکھایا گیا ہے جس کے دو مقدموں کو اس سین میں پیش کیا گیا ہے۔ پہلا مقدمہ قتل سے متعلق ہے جس کے لیے وراٹ ملزم کو اگیارہ سال کی سزا سناتا ہے اور دوسرا جائداد کی تقسیم سے متعلق ہے اس منظر میں حبیب تنویر نے ترقی پسند تحریک کی بنیاد اشتراکیت کی حمایت کرتے ہوئے سماج میں عدم مساوات، طبقاتی تفریق، معاشی اور اقتصادی استحصال وغیرہ جیسی کئی برائیوں کو اجاگر کیا ہے اور سماج کی اصلی سچائیوں کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح اونچے طبقات کے

لوگ اپنے سے نچلے طبقات کے لوگوں کا ذات پات کے نام پر استحصال کرتے ہیں۔ وہ اپنے سے نچلے طبقے کی لڑکیوں اور عورتوں کا جنسی استحصال تو کرسکتے ہیں لیکن سماجی طور پر اسے اپنی بیوی بنا کر اپنا نہیں سکتے۔ خود کی بیٹیوں کو ان کی مرضی کے خلاف ان کی عمر سے دوگنے اور تین گنے عمر والے بڈھے امیر سیٹھ، ساہوکاروں کے ساتھ شادی کر کے ان کی زندگیاں تو برباد کرسکتے ہیں لیکن اپنے سے غریب اور نچلے طبقے میں ان کی شادی نہیں کرسکتے۔ اس منظر میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ انسان کی زندگی پر کسی کا حق نہیں ہوتا ہے۔ یہ زندگی خدا کی دی ہوئی امانت ہوتی ہے اگر کسی نے کسی انسان کا قتل کیا تو گویا اس نے خدا کی دی ہوئی امانت میں خیانت کی۔ اس منظر کے آخر میں حبیب تنوؔیر نے وراثت کی تقسیم سے متعلق سماجی برائیوں کو پیش کیا ہے اور جائداد کی تقسیم میں اسلامی قانون کے مطابق اس بیوہ کا جس کے سُسر کے زندہ رہتے ہوئے شوہر کا انتقال ہو جائے اس کو بھی جائداد کا وارث قرار دیا ہے۔اس منظر کے آخر میں حبیب تنوؔیر نے کورس کا ایک گیت پیش کیا ہے جس میں کارل مارکس کی اشتراکیت کے خیالات کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔اس کے علاوہ وہ انسانیت کے طرز فکر یا خیال کو پوری حقیقت کے ساتھ اس گیت کے ذریعہ واضح کرتے ہیں۔ گیت درج ذیل ہے:

دیکھ رہے ہیں نین باورے، دیکھ رہے ہیں نین

دس گھر گرا کے، ملبے سے ایک اپنا محل بنایا

دس کو بھوکا مارا، دس کا بھوج اکیلا کھایا

دس کو بھی بے چین کیا اور خود بھی رہا بے چین(189)

"دیکھ رہے ہیں نین" ڈرامے میں شامل یہ گیت قرآن اور بائبل کا ایک سچ بھی ہے اور مارکس کے اشتراکیت کے نظریے کو مستحکم کرتا ہے اور سماج کے ایک کڑوے سچ کو عیاں کرتا ہے جس نے سماج کے اقتصادی اور معاشی طبقاتی تفریق پر طنز کیا ہے اور اسے دور کرنے کی کوشش کی ہے۔اس کے علاوہ اس گیت کے ذریعہ یہ بتانے کی کوشش کی گئی کہ اگر کسی نے کسی پر ظلم و ستم کر کے اس کے حق کو چھین کر دولت حاصل کی ہے تو کبھی خوش نہیں رہ سکتا ہے۔

ڈرامے کے پانچویں منظر میں تہ خانے کا سین پیش کیا گیا ہے۔ اس منظر میں وراٹ سزا یافتہ ایک قیدی کو آزاد کر کے اس کی جگہ قیدی بن کر تہہ خانے میں زندگی گزارتا ہے اور اس کی جگہ جلاد سے کوڑے کھاتا ہے۔ تاکہ

اسے صحیح طرح سے عدل و انصاف کرنے کی تعلیم مل سکے اور اس کے گناہ کا کفارہ بھی ادا ہو جائے۔ یہاں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان کے جرم ناپنے کا کوئی پیمانہ نہیں ہے اس لیے سزا دینے والے منصف کو ملزم کو ہونے والے درد کا احساس ضرور ہونا چاہیئے۔ اس منظر میں ایک اور بات بتائی گئی ہے کہ بدلے کا انصاف، انصاف نہیں ہوتا ہے کیوں کہ آنکھ کے بدلے آنکھ پھوڑنے سے ایک دن ساری دنیا اندھی ہو جائے گی۔ اس لیے قتل کے بدلے قتل کرنا انصاف نہیں ہے بلکہ قاتل کے گناہ کو معاف کر دینا ہی انسانیت کا اہم فریضہ ہے اور خدا کو بھی معاف کرنے والا شخص بہت ہی عزیز ہوتا ہے۔ اس منظر میں ایک اور حقیقت کو پیش کیا گیا ہے کہ ہر انسان ذمہ داریوں سے بندھا ہوا ہے اور ہر کام و کاروبار میں ایک ایسی ذمہ داری ہوتی ہے جس کا تعلق دوسروں سے ہے۔ صرف وہی انصاف اور عدل پسند اور گناہ سے مستثنیٰ ہو سکتا ہے جو اکیلا ہو اور ہر کام سے بری الذمہ ہو۔ انسان چونکہ کسی خاندان یا سماج کا ایک حصہ ہوتا ہے اور اس کی بہت ساری ذمہ داریاں بھی ہوتی ہیں اس لیے وہ پوری طرح سے عدل و انصاف پسند اور گناہ سے مستثنیٰ نہیں ہو سکتا ہے۔ سب سے بڑا عادل و منصف اور ہر گناہ سے پاک صرف اللہ تعالیٰ ہیں۔ انسان بھی گناہ اور برائیوں سے بچ سکتا ہے اور ایک اچھا منصف بن سکتا ہے اگر وہ اللہ تعالیٰ کے بتائے ہوئے راستے پر پوری طرح چلے اور گھر، خاندان، سماج اور ملک وغیرہ کے متعلق جو اس کی ذمہ داریاں اس کو پوری طرح نبھائے۔ ذمہ داریوں سے قطع تعلق کر کے کوئی بھی انسان برائی اور گناہ سے بچ سکتا ہے لیکن اگر ہر کوئی اپنی اپنی ذمہ داریوں سے بھاگنے لگے تو اس دنیا کا نظام ہی ختم ہو جائے گا۔

اس ڈرامے کے چھٹے منظر میں غلاموں کے بازار کا سین پیش کیا گیا ہے جس کے لیے فضا پانچویں منظر کے آخر میں گیت پیش کر کے تیار کر دی گئی تھی۔ اس سین میں ہندوستانی زندگی کے فلسفۂ مادیت کا جائزہ حقیقی اور زمینی سطح پر لیا گیا ہے اور قدیم زمانے سے چلی آ رہی غلاموں کی خرید و فروخت جیسی خراب رسم کی سماجی برائیوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ خاص بات تو یہ ہے کہ غلاموں کی یہ خرید و فروخت حاکموں اور سرکاروں کے ذریعے ہی عیش و عشرت کے لیے کی جاتی تھی۔ حالاں کہ حاکموں اور سرکاری لوگوں کو نیک اور ان سماجی برائیوں سے پاک ہونا چاہیئے۔ لوگوں کو ذہنی اور جسمانی غلام بنا کر ان کو طرح طرح کی اذیت دینے کا سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ آج بھی غریب اور نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والی لڑکیوں کو محض چند پیسوں میں بیچ کر ان کا جسمانی اور جنسی استحصال کیا جاتا ہے۔ جمہوریت ہوتے ہوئے بھی آج بھی لوگ حکمرانوں اور سیاست دانوں کے ذہنی اور جسمانی غلام ہیں کیوں کہ نہ تو آزاد طور پر

انھیں اپنی بات رکھنے کی آزادی ہے اور نہ ہی کسی کام کو آزادانہ طور پر کرنے کی آزادی ہے۔اس منظر میں سماج کے سیاسی کھوکھلے پن اور برائیوں کو بھی اجاگر کیا گیا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ حکمرانوں کے ذریعے تحفظ اور حفاظت کے لیے مقرر کیے گئے سپاہی اور حولدار جن کا کام محض لوگوں کی دیکھ بھال کرنا ہے وہی رشوت، ظلم و ستم، جبر اور استحصال جیسی سماجی برائیوں کو بڑھاوا دے رہے ہیں۔موجودہ دور کے حکمرانوں کا حال بھی یہی ہے وہ ان سماجی برائیوں کو ختم کرنے کے بجائے ان کو اور بڑھاوادے رہے ہیں۔

"دیکھ رہے ہیں نین"ڈرامے کے پہلے ایکٹ کے ساتویں منظر میں کھیت میں کام کرتے ہوئے مزدوروں کا سین پیش کیا گیا ہے۔اس منظر میں جاگیرداروں اور اعلیٰ طبقے کے لوگوں کو غلام اور نچلے طبقے کے لوگوں پر ظلم و ستم اور استحصال کرتے دکھایا گیا ہے اور یہ حقیقت پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کس طرح جاگیردار اور حکمراں طبقہ غلاموں کو بازار سے چند پیسوں میں خرید کر ان سے سخت سے سخت محنت کا کام لے کر ان کا جسمانی استحصال تو کرتے ہی ہیں ساتھ ہی ان کو اپنی جنسی ہوس کا شکار بنا کر ان کا جنسی استحصال بھی کرتے ہیں۔حبیب تنویر نے اس منظر میں وراٹ کے کردار کے حوالے سے انسانوں کے استحصال کی سماج کی اس برائی کے خلاف آواز اٹھائی ہے اور انسانوں کے ذریعے بنائے گئے طاقت اور قوت کی بنا پر لوگوں پر حکومت کرنے کے دنیاوی دستور کو غلط قرار دیا ہے کیوں کہ ایسی حکومت میں جبر اور استحصال کا پہلو شامل رہتا ہے۔اس کے علاوہ سماج میں ذات پات، مذہبی اور طبقاتی فرق کے نظام جیسی سماجی اور مذہبی برائیوں کو بھی غلط قرار دیا ہے اور اس کے خلاف آواز بلند کی ہے۔اس منظر کے آخر میں بیٹوں کو باپ سے اختلاف کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔سچ تو یہ ہے کہ والدین اپنے کئی بیٹوں کی پرورش کر کے ان کو جوان کر کے اپنی ذمہ داریاں تو نبھا دیتے ہیں لیکن جب بیٹوں کو اپنی ذمہ داریوں کو نبھانے کا وقت آتا ہے تو وہ اس سے کنارہ کش کر لیتے ہیں۔باپ سے بیٹے کا یہ اختلاف محض سچائی اور حق کے راستے پر چلنے کی وجہ سے تھا۔یہاں یہ بات بتانے کی کوشش کی گئی کہ انسان کو سچائی کی راستے پر چلنے کے لیے طرح طرح کی مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے یہاں تک کہ اس کا سب سے قریبی بھی اس کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔کوئی بھی انسان سچائی کے راستے پر چلنے میں تبھی کامیاب ہو سکتا ہے جب وہ دوسرے کے اختلاف کی پرواہ نہ کرتے ہوئے حق کے راستے پر چلتے ہوئے اپنی ذمہ داریوں کو ایمانداری سے ادا کرے۔

ڈراما" دیکھ رہے ہیں نین "کا دوسرا ایکٹ کل چھ مناظر پر مشتمل ہے جس میں دو دربار، دو بازار، ایک جنگل اور ایک شمشان یعنی قبرستان کا سین پیش کیا گیا ہے۔ اس ایکٹ کے پہلے منظر میں دربار کا سین ہے جس میں وراٹ کو تقویٰ اور پرہیز گاری اختیار کرنے کے لیے سادھو بن کر جنگل میں چلے جانے کے بعد راجا وجے دیو کے سپاہیوں کے ذریعے اس کی تلاش کو دکھایا گیا ہے۔ اس منظر میں سیاسی رہنماؤں کی خرابی کو اجاگر کیا گیا ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح حکمراں طبقہ رقص و موسیقی کی محفلیں سجا کر ان میں ڈھیر ساری دولت لٹا دیا کرتے ہیں اور عورت جو سماج کا ایک اہم رکن اور عزت دینے کی مستحق ہے اس کو عزت دینے کے بجائے کوٹھوں اور محل کے دیوان خانوں کی زینت بنا کر ان پر ظلم اور استحصال کیا جاتا ہے۔ اس منظر میں ایک اور سچائی کو پیش کیا گیا ہے کہ بدنامی سے ملی شہرت کی زندگی سے گمنامی کی زندگی بدرجہ بہتر ہے۔ یہ بات حقیقت اور صد فی صد صحیح ہے کیوں کہ انسان زمانے میں نام کمانے کے لیے دوسروں پر جبر اور ظلم کرتا ہے۔ آج دنیا میں جو بھی بڑی بڑی برائیاں ہیں وہ زیادہ تر نام کمانے کے لیے ہی کی جاتی ہیں۔ دوسرے ایکٹ کا دوسرا منظر بازار کے سین پر مشتمل ہے۔ جس میں جنگ سے ہونے والے نقصانات کے ساتھ ساتھ حکمرانوں کے سیاسی کھوکھلے پن کو بھی پیش کیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ حکمراں کی جانب سے مقرر کیے گئے حوالدار اور سپاہی محض چند پیسوں کے لالچ، انعام و اکرام اور اپنے عہدوں میں ترقی پانے کے لیے کس طرح دوسروں کو جھوٹے الزام میں پھنسا کر حوالات میں بند کرا دیا کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ نہ صرف بازار کے چھوٹے چھوٹے تاجروں سے ہفتہ وصول کرتے ہیں بلکہ ان کے سازوسامان کو مفت میں چٹ بھی کر جاتے ہیں۔

ڈرامے کے دوسرے ایکٹ کے تیسرے سین میں جنگل کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ حبیب تنویر نے اس منظر کے شروع میں کورس کا ایک گیت پیش کیا ہے۔ اس گیت میں انہوں نے مارکسی نظریے کو قبول بھی کیا ہے اور اس سے انکار بھی کیا ہے۔ گیت اس طرح ہے:

اب رہیئے بیٹھ اک جنگل میں سب کچھ تج کر بیراگ لئے۔۔۔

اوروں کو سکھ پہنچانے میں بھی ظلم کا پہلو شامل ہے

دنیا میں نام کمانے میں بھی ظلم کا پہلو شامل ہے

خود دانستہ مر جانے میں بھی ظلم کا پہلو شامل ہے

آخر کب تک یہ ہائے ہائے اک ابھیلاشا کی آگ لئے "(190)

ڈرامے کے اس گیت کے ذریعے قرآن اور انجیل کے سچ کو بھی پیش کیا گیا ہے کہ یہ دنیا انسان کا عارضی ٹھکانہ ہے اور یہاں انسان چند دنوں کے لیے آیا ہے۔ اس لیے اسے دنیاداری چھوڑ کر تقویٰ اور پرہیز گاری اختیار کر لینی چاہیئے۔ انسان دنیا میں اچھے برے جو بھی اعمال کر رہے ہیں وہ اس کے مرنے بعد اس کے ساتھ جائیں گے۔ انسانی زندگی خود اس دنیا کی بے ثباتی اور ناپائیداری کو بتاتی ہے اور ہر نفس کو موت کا مزا چکھنا ہے کے سچ کو ظاہر کرتی ہے۔ موت سے کسی کو رستگاری نہیں ہے، اس لیے تقوی اور پرہیز گاری ضروری ہے۔ دنیا میں دھن دولت، گھر بار، عیش و عشرت، ماں باپ، بیوی بچے وغیرہ جو بھی چیزیں ہیں وہ عارضی طور پر ہیں اور یہ ساری چیزیں دنیاوی بندشیں ہیں جو انسان کو دنیا میں الجھا کر رکھتی ہیں۔ انسان کا اپنا دل بھی دنیاوی فریب میں آکر اس سے دغا کر دیتا ہے اور دنیاوی کاموں میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اللہ تعالی نے اس عارضی دنیا میں انسان کو نیکیاں کمانے اور اجر و ثواب کو جمع کرنے کے لیے بھیجا ہے، اور یہ ایک حقیقت ہے کہ دنیا میں وہی لوگ کامیاب ہو کر جاتے ہیں جو اپنی ذمہ داریوں کا حق پوری طرح ادا کرتے ہوئے تقوی اور پرہیز گاری اختیار کرتے ہیں۔ دنیا میں صرف تقوی اور پرہیز گاری ہی ایک ایسی چیز ہے جس سے برائی اور گناہ سے بچا جا سکتا ہے۔ دنیا میں جو بھی چیز ہے اس میں ظلم کا پہلو شامل ہوتا ہے کیوں کہ انسان ہر چیز میں اپنا مفاد دیکھتا ہے یہاں تک کی دوسروں کو خوش کرنے میں اس کا اپنا مفاد شامل ہوتا ہے اور یہی چیز انسان کو برائی سے قریب لے جاتی ہے یہاں حبیب تنویؔر نے کارل ماکس کے خیالات کی نفی کی ہے۔ انسان دنیا میں نام کرنے کے لیے دوسروں کا حق چھینتا ہے ان پر ظلم و ستم کرتا ہے تا کہ لوگ اس سے وحشت کھائیں اور وہ لوگوں میں پہچانا جائے۔ اس گیت کے ذریعہ ایک اور بات یہ پیش کی گئی کہ اگر کوئی انسان اپنی ذمہ داریوں سے کنارہ کشی کر کے موت کو گلے لگا لیتا ہے تو اس میں بھی گناہ اور برائی کا پہلو شامل ہے۔ انسان کی دنیا میں بہت ساری خواہشات ہوتی ہیں اور خواہشیں کم نہیں ہونے والی ہیں اگر انہی کو پورا کرنے میں لگا رہے گا تو وہ اپنے اصل مقصد جس کے لیے اللہ تعالٰی نے اسے پیدا کیا ہے اس سے بھٹک جائیگا اس لیے انسان کو اپنی خواہشوں کو مار کر تقوی اختیار کر لینا چاہیے۔

اس سین میں وراٹ جو اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے اس کو تقوی اختیار کرتے ہوئے سادھو بن کر زندگی گزارتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس کی نیک نامی سے متاثر ہو کر ایک شخص جو اپنے گھر میں واحد پیسہ کمانے کا ذریعہ تھا وہ بھی سادھو بن کر گمنامی کی زندگی گزارنے کے لیے جنگل میں چلا جاتا ہے جس کی وجہ سے اس کے تین چھوٹے چھوٹے بچے ایک کے بعد ایک فاقہ کشی کی وجہ سے مر جاتے ہیں اور اس شخص کی بیوی اس موت کا ذمہ دار وراٹ کو ہی ٹھہراتی

ہے۔اس سین کے ذریعہ یہ بات بتانے کی کوشش کی گئی کہ اگر کوئی بھی انسان دنیاوی ذمہ داریوں کو جو کہ اس کے اپنے گھر والوں، خاندان، سماج اور ملک کے لوگوں کے لیے ہوتی ہیں اس سے کنارہ کش کر تقویٰ اختیار کرے تو وہ بھی ظالم اور گناہ کا سزاوار ہے کیوں کہ اس طرح کی عبادت خدا کے نزدیک بھی قابل قبول نہیں ہے۔انسان اگر دنیاوی ذمہ داریوں کا حق پورا پورا ادا کرتے ہوئے تقویٰ اور پرہیز گاری اختیار کرتا ہے تو وہ گناہ سے بہت حد تک بچ کر ایک اچھا انسان بن سکتا ہے اور اللہ تعالیٰ کو اسی طرح کی عبادت پسند ہے۔

"دیکھ رہے ہیں نین" کے دوسرے ایکٹ کے چوتھے منظر میں بھی دربار کا منظر پیش کیا گیا ہے جس میں راجاوجے دیو کے دیوان خانے کا سین ہے۔اس منظر میں انتظامیہ اور اس کے نظام کی برائیوں اور کھوکھلے پن کو اجاگر کیا گیا ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ اگر کوئی انسان سچائی کے راستے پر چلنا چاہتا ہے تو انتظامیہ کے لوگ اسے ڈرا دھمکا کر یا کسی جھوٹے الزام میں پھنسا کر انتظامیہ سے انعامات واکرامات حاصل کرتے ہیں۔اس منظر میں ایک اور بات بتائی گئی ہے کہ بے لوث خدمتِ خلق ہی صرف ایک ایسا کام ہے جو گناہ اور برائی سے مستثنٰی ہے اور اسی کام سے دنیا سے رہائی یعنی زندگی سے مکتی ملتی ہے لیکن اگر کوئی انسان خود غرض ہے اور صرف اپنی ہی بخشش کرانا چاہتا ہے تو وہ بھی گناہ گار ہے۔کیوں کہ انسان آزاد نہیں ہوتا ہے وہ دنیا کی بہت ساری ذمہ داریوں سے بندھا ہوتا ہے۔اگر کوئی کسی لالچ کی وجہ سے کسی کی خدمت کرتا ہے تو اس کو مکتی نہیں ملے گی لیکن اگر لالچ کے بغیر کوئی کسی کی خدمت کرے تو اس انسان کی مکتی یعنی بخشش ممکن ہے۔

دوسرے ایکٹ کے پانچویں منظر میں شمشان بھومی یعنی مردہ جلانے کی جگہ کا منظر پیش کیا گیا ہے۔اس منظر میں وراٹ کو ایک چنڈال کی حیثیت سے لوگوں کی خدمت کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی کہ دنیا میں کوئی بھی کام چھوٹا نہیں ہوتا ہے۔اگر انسان نتائج اور لالچ کی فکر کیے بغیر کسی بھی کام کو ذمہ داری اور ایمانداری سے پورا کرتا ہے اور وہ اپنے کام اور زندگی سے مطمئن ہے تو وہ برائیوں سے بہت حد تک بچ سکتا ہے کیوں کہ ہوس اور لالچ ہی انسان کو برائی کی طرف راغب کرتے ہیں۔انسان کا پیٹ ہی گناہ اور برائی کی ایک جڑ ہے جس کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے انسان برائی پر برائی کرتا ہی جاتا ہے۔اس منظر میں ایک اور حقیقت کو پیش کیا گیا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ برے وقت میں کوئی ساتھ نہیں دیتا ہے یہاں تک کہ گھر، خاندان کے لوگ بھی ساتھ چھوڑ دیتے ہیں۔لیکن اگر کسی کے برے وقت میں کوئی انسان بغیر کسی لالچ کے کام آتا ہے تو وہ نیکی اور اچھائی کا کام کر رہا ہے۔

نیک اور اچھا کام وہی ہو تا ہے جو ہمیشہ نتائج اور انجام کی فکر سے آزاد ہو اور جس میں نہ تو کسی طرح کا کوئی لالچ اور نہ ہی اس کے عوض میں کوئی بدلہ مقصود ہو تا ہے۔

ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" کے دوسرے ایکٹ کے آخری منظر میں بھی بازار کا سین پیش کیا گیا ہے۔ اس منظر کے شروع میں انتظامیہ کی برائیوں کو پیش کیا گیا ہے اور یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح سے انتظامیہ بلاوجہ چیزوں پر ٹیکس پر ٹیکس لگا کر بازار میں فروخت کراتی ہے جس کی وجہ سے چیزوں کی قیمتوں میں لگاتار اضافہ ہو تا جارہا ہے اور لوگ مجبوری کے تحت ان اشیاء کو اونچے اونچے داموں پر بازار سے خریدنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ سرکار کے ذریعہ چیزوں پر لگائے گئے ٹیکس پر اس ڈرامے میں طنز کیا گیا ہے کہ اگر سرکار ہر چیز کے ساتھ ساتھ مرے ہوئے لوگوں کی لاش پر بھی ٹیکس لگانا شروع کر دے تو اس کے خزانے میں بے شمار اضافہ ہو جائے گا کیوں کہ اشیاء کی قیمت میں مسلسل اضافہ کی وجہ سے نچلے طبقے کے لوگوں کی فاقہ کشی سے لگاتار موت ہو رہی ہے۔ اس کے بعد یہ حقیقت پیش کی گئی ہے کہ وہ حکومت جو تلوار یعنی طاقت یا جھوٹے وعدے کی بنیاد پر قائم ہوتی ہے ایسی حکومت اپنا ہی الو سیدھا کرنے میں لگی رہتی ہے یا پھر سیٹھ، ساہو کاروں اور امیروں کو فائدہ پہنچانے میں لگی رہتی ہے۔ غریب کسانوں اور نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والوں کی فکر کسی کو نہیں ہوتی۔ ان کی زندگی میں جو بھی پریشانیاں ہوتی ہیں وہ تو کم ہونے کا نام نہیں لیتی ہیں بلکہ سرکار کے اٹھائے گئے قدم سے اس میں اور اضافہ ہی ہو تا رہتا ہے۔ اس منظر میں ملک کی ان سماجی، سیاسی برائیوں کو پیش کیا گیا ہے جن میں موجودہ دور کے حالات کی عکاسی بھی دکھائی دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ کس طرح انتظامیہ کے لوگ چند شدت پسندوں کی مدد سے جھوٹی افواہیں پھیلا کر شہر میں فساد کرا دیتے ہیں۔ فساد کی وجہ سے جب لوگوں میں افرا تفری مچتی ہے تو پولیس کے ذریعے ان پر گولیاں چلوا کر ان کو موت کے گھاٹ اتار کر ان کے ساز و سامان اور جائداد وغیرہ لوٹ لیا کرتے ہیں۔ یہاں ایک اور بات باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اگر کسی حکمراں نے لوگوں پر ظلم اور زیادتی کر کے حکمرانی کی تو عوام کبھی بھی اس کے خلاف اٹھ سکتی ہے اور حکمراں کا تختہ پلٹ کر سکتی ہے، اس لیے حکمراں کو نیک اور سچا ہونا چاہیئے اور عام اور خاص سبھی طبقہ کے لوگوں کی فلاح و بہبود کے لیے سوچنا چاہیئے۔ اس ڈرامے کے آخر میں لوگوں کے ذریعے وراٹ زندہ باد کے نعرے لگا کر راجا کو موت کے گھاٹ اتارتے دکھایا گیا ہے۔ یہاں یہ بتانے کی کوشش کی گئی کہ برائی پر ہمیشہ اچھائی کی جیت ہوتی ہے۔ اس لیے انسان کو ہمیشہ سچے راستے پر چلنا چاہیئے۔ کیوں کہ انسان جس طرح کا کام کر تا ہے اس کو اسی طرح کا پھل بھی ملتا ہے اگر کسی نے

نیک عمل کیا ہے تو اس کو دنیا اور آخرت دونوں جگہ کامیابی ملتی ہے اور اگر برے عمل کیے ہیں تو اس کا انجام ہمیشہ برا ہی ہوتا ہے۔

ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" کا موضوع انسان کے اندرونی جذبات، احساسات اور روح کی جدوجہد سے متعلق ہے۔ حبیب تنویر نے اس کے تھیم کو Cause and Effect[100] تھیوری کی مارکسی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش کی ہے، جس کے سبب وراٹ کے مسائل اور اس کی جدوجہد ہر انسان کے مسائل اور اس کی جدوجہد بن جاتے ہیں۔ اس کا قصہ اتنا تفصیلی ہے کہ اس میں جہاں ایک طرف دائمی امن کی روحانی تلاش ہے تو وہیں دوسری طرف جنگ اور بدعنوانی جیسی دنیاوی پریشانیاں ہیں، ایک طرف آسائش کا فلسفہ تصوریت ہے تو دوسری طرف انقلاب کے لیے اجتماعی جدوجہد۔ اس ڈرامے میں فلسفہ اور سیاست کے ساتھ ساتھ مادیت اور غیر مادیت کے بیچ جو مطابقت ہے وہ بڑے واضح طریقے سے نصب ہوئی ہے۔ جس کی وجہ سے قصہ بھی زیادہ المیاتی اور جدیدیت کے ایپک ڈراموں سے قریب تر ہو گیا ہے۔ اس ڈرامے کا بنیادی ضابطہ یا مرکزی مضمون یہ ہے کہ ایک اکیلے کی مکتی (بخشش) اس وقت تک ممکن نہیں ہے جب تک کہ پورے سماج کو نجات نہ مل جائے۔

حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں کل سات گیت پیش کیے ہیں جو سوال کی شکل میں بار بار ہر منظر میں آتے ہیں۔ اصل میں ہم سب سبکدوش ہیں اور ہمارے سامنے بار بار یہ سوال آتا ہے کہ کیا ہم اپنی ذمہ داریوں کو ٹھیک سے ادا کر رہے ہیں؟ جس کا جواب ہمیں خود تلاش کرنا ہے۔ حبیب تنویر کی خاصیت یہ ہے کہ وہ اپنے ڈراموں میں موجودہ نظام پر طنز کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ انہوں نے اس ڈرامے میں بھی معاصر سماج کے نظام کو بے نقاب کرنے کے ساتھ ہی یہی سوالات بھی اٹھائے ہیں جن کے جوابات ناظرین یا قارئین کو اپنے آپ کا محاسبہ کرنے کے بعد دینا ہے۔ "دیکھ رہے ہیں نین" ہمارے اپنے اندر بیٹھے گواہ کے نین ہیں جو ہماری کارکردگی کو دیکھ رہے ہیں وہی ان سوالوں کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" کا پلاٹ اکہرا اور مربوط ہے۔ اس میں کہیں بھی کسی طرح کا جھول نہیں ہے۔ یہ ڈراما دو ایکٹ پر مبنی ہے۔ پہلے ایکٹ میں سات اور دوسرے ایکٹ میں کل چھ مناظر ہیں اور ہر ایک منظر کا تعلق دوسرے منظر سے ہے جو ترتیب وار قصہ در قصہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ اس ڈرامے میں راجا وجے دیو کی رعایا کے ایک شہری وراٹ کا جو قصہ پیش کیا گیا ہے اس کو حبیب تنویر نے ایک خاص نظم وضبط کے ساتھ باطنی ربط اور فطری تسلسل

کے ساتھ پیش کیا ہے یعنی پہلے ایکٹ میں وراٹ کے ساتھ جو حادثہ رونما ہوتا ہے اور وہ جس ذہنی کشمکش میں مبتلا رہتا ہے وہ آخر تک جاری رہتی ہے ڈرامے کی یہ کشمکش راجا اور وراٹ کی موت پر ختم ہوتی ہے۔ڈرامے کا پلاٹ دو سطح پر جاری رہتا ہے، ایک سطح پر انسان بمقابل سماج ہے تو دوسری سطح پر بادشاہت بمقابل جمہوریت ہے۔اس ڈرامے میں خیر وشر اور نیکی وبدی کا تصادم پیش کیا گیا ہے اور ساتھ ہی climax کے بعد آخر میں anti climax کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ڈرامے میں عورت کے وراٹ پر اپنے بچوں کے قاتل ہونے کا الزام لگانے والا مکالمہ ڈرامے کا نقطۂ عروج پر ہے اور یہیں سے ڈرامے میں ایک نیا موڑ آتا ہے اور ڈراما دھیرے دھیرے اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔ڈرامے میں پیش کردہ یہ قصہ صداقت اور حقیقت پر مبنی ہونے کے ساتھ ہی ساتھ آج کے جدید دور کے انسانوں کی مکمل ترجمانی کرتا ہے۔منظر کی تبدیلی کے وقت گیتوں کے استعمال نے پلاٹ کو مربوط اور مضبوط بنادیا ہے۔

کردار نگاری کے اعتبار سے بھی یہ ایک اہم ڈراما ہے کیوں کہ اس میں وراٹ جیسے جیتے جاگتے کردار ہیں جس میں سماجی اور سیاسی کی برائیوں کو ختم کرنے کا جذبہ ہے اور وہیں بھگوتی اور اکشے جیسے غیر متحرک کردار بھی ہیں جو قدامت پسندی کا دامن تھامے ہوئے ہیں اور زمانے سے چلی آرہی غلاموں کی خرید فروخت اور ان کے استحصال جیسی سماجی برائیوں کو ختم کرنے کے بجائے انہیں مزید بڑھاوا دے رہے ہیں۔وراٹ کا کردار انفرادیت کا حامل ہے اس کی یہ انفرادیت اس کے مکالموں سے واضح ہوتی ہے۔اس ڈرامے کے مکالمے تکلف و تصنع سے پاک، فطری اور موزوں ہیں۔جو نہ صرف کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں بلکہ اس سے کرداروں کی شخصیت بھی واضح ہوتی ہے۔کردار جس ماحول کے ہیں اسی کی زبان استعمال کرتے ہیں جیسے بازار میں چونکہ عام لوگوں کو دکھایا گیا ہے اس لیے حبیب تنویر نے عام بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔لیکن دربار میں جو مکالمے ہوتے ہیں وہاں انہوں نے خالص ادبی ہندی زبان استعمال کی ہے جو موقع محل اور کردار کے طبقات کے حساب سے موزوں اور مناسب ہے۔اس ڈرامے میں کچھ مکالمے ایسے ضرور ہیں جو مہذب کہے جانے والے سماج میں فحش کہے جاسکتے ہیں۔دشنام طرازی[101](Slang) ہمارے سماج کا ایک حصہ ہے اس لیے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا،ڈرامے میں یہ زبان فطری طور سے آئی ہے نیز یہ مکالمے اور ان کی زبان ڈرامے کے سین اور کرداروں کے مزاج سے میل کھاتے ہیں۔اس ڈرامے کے مکالموں میں دشنام طرازی(Slang) کی ایک مثال درج ذیل ہے:

پہلا سوداگر : حولدار صاحب یہ آپ کیا فرما رہے ہیں۔سودا تو ہو چکا۔

پھر تو : سودے کے بچے! ابھی تجھے دکھاتا ہوں سالے سودا کسے کہتے ہیں۔ چل، نکال پیسے نہیں تو چل جیل!۔۔۔۔۔

منگلی : مجھ سے کوئی ایسی ویسی بات کر کے تو دیکھے، تو جوتے سے جواب نہ دیا تو میرا ابھی نام منگلی نہیں۔

بجلی : حرام زادی، چھنال، نخرے دکھاتی ہے؟۔۔۔۔۔

بجلی : آہاہا۔ سیدھی ہے بے چاری! پیٹ میں دانت ہے حرام زادی کے۔ مجھ سے اور مت کہلواؤ۔(191)

ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" کا قصہ چونکہ انجیل کی حابیل قابیل کی کی روایت اور بھگوت گیتا کے کرم کے فلسفے کو بنیاد بنا کر ہندوستانی تہذیب و ثقافت پس منظر میں لکھا گیا ہے جو یہیں کے ایک ہندو راجا وجے دیو کے وزیر وراٹ کے قصے اور اس کی ذہنی کش مکش کو پیش کرتا ہے۔ اس لیے یہاں کے کلچر کے مطابق ڈرامے کے مکالمے کا زیادہ تر حصہ خالص ہندی زبان میں تحریر کیا گیا ہے جو بالکل فطری ہے۔ حبیب تنویر نے ان مکالموں میں ایجاز و اختصار سے کام لیا ہے تاکہ اسے آسانی سے اسٹیج بھی کیا جاسکے اور ناظرین کی توجہ بھی مستقل برقرار رہے۔ ڈرامے کے مکالمے کی زبان کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

وراٹ : تم راجا ہو، شکتی شالی ہو! کیا میرے لئے اتنا نہیں کر سکو گے؟

وجے دیو : تم خود غرض ہو! تم صرف اپنی مکتی چاہتے ہو۔ اپنی مکتی کے آگے دوسروں کے دھرم کا تمہیں کچھ لحاظ نہیں۔۔۔

وراٹ : سنسار میں کوئی سوتنتر نہیں! اپنی مرضی کو بھول کر اپنی ساری شکتی کام میں لگا دینا، بنا سوال کئے کام میں لین رہنا، بس یہی سوتنتر تا ہے، اور یہی مکتی! مجھے اپنی اِچھا سے مکت کر دیجئے، کیوں کہ اِچھّا میں الجھاؤ ہے اور سیوا میں گیان!"(192)

ڈرامے کی زبان سلیس، سادہ اور عام فہم ہے جو موقع محل کے اعتبار سے پیش کی گئی ہے۔ راجا وجے دیو اور وراٹ کے بیچ مکالموں کی زبان جس کی مثال اوپر دئے ہوئے اقتباس میں دی گئی ہے۔ اس میں ہندی الفاظ کا استعمال زیادہ ہوا ہے کیوں کہ یہ کرداروں کی مادری زبان ہے اس لیے ہندی الفاظ کا استعمال فطری بات ہے۔ بازار میں عام بول چال کی زبان اور غلاموں کی خرید و فروحت میں ہندی کے ساتھ خالص اردو زبان کا استعمال کیا گیا ہے۔ ڈرامے میں خالص اردو و ہندی کے استعمال کی مثال مندرجہ ذیل ہے۔

پہلا سوداگر : اس نوجوان حسینہ کے دام صرف تین سو روپئے! جنت کی حور، اندر لوک سبھا کی اپسرا!۔۔۔ پیر دیکھئے

تو ہرنی، نین دیکھیے تو کنول! دانت دیکھیے تو ہیرے، گردن دیکھیے تو خیام کی صراحی! گھنگھریالی زلف بکھر جائے تو سر سے ایڑی تک گھٹا چھا جائے! شیخ جی دیکھیں تو تقوی چھوڑ دیں! وِشوامتر دیکھیں تو سمادھی سے اٹھ جائیں!۔۔۔۔"(193)

اس اقتباس کی روشنی میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ حبیب تنوؔیر نے اس ڈرامے میں ہندی الفاظ کے ساتھ ساتھ اردو الفاظ، محاوروں اور تشبیہوں و استعاروں کا موقع محل کے لحاظ سے مناسب اور معنی خیز استعمال کیا ہے۔ نین دیکھیے تو کنول، بازو جیسے بھیم کی گدا، پنجہ جیسے علی کی تلوار، ابرو ارجن کی کمان اور گردن دیکھیے تو خیام کی صراحی وغیرہ جیسے یہ جملے اردو اور ہندی کی صفات تشبیہوں اور استعاروں کو ظاہر کرتے ہیں۔ ڈرامے میں جہاں جہاں جاہل اور دیہاتی اداکاروں کو پیش کیا گیا ہے وہاں عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ حبیب تنوؔیر اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ ڈرامے کی زبان کردار کی زبان ہوتی ہے اس لیے کرداروں کے طبقاتی فرق کی بنیاد پر ڈرامے کی زبان بھی پیش کی گئی ہے۔ ڈرامے کی یہی خصوصیت اس کی پیشکش میں بھی کارگر ثابت ہوتی ہے۔ اس ڈرامے کو تیار کرتے وقت حبیب تنوؔیر نے ادبی محاوروں کو مکالموں کی شکل میں ڈھال کر پیش کیا ہے اور فلسفیانہ ونفسیاتی باتوں کو عام فہم لفظوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ڈرامے میں بستر کے لوک گیتوں اور جوار کے کالی پوجا کے گیتوں کی بھی جھلک ہے جو اس میں اپنے پورے اثر کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔ ڈرامے میں یہ گیت منظر کی تبدیلی کے لیے استعمال ہوئے ہیں لیکن کبھی کبھی منظر کے ساتھ چلتے رہتے ہیں۔

اس ڈرامے کے زیادہ تر مکالمے خالص ادبی زبان کے ہیں نیز کہانی میں تبدیلی کی گنجائش بہت کم تھی، اس وجہ سے یہ ڈراما نیا تھیٹر کے غیر تعلیم یافتہ اداکاروں کے لیے ایک چیلنج بھی بن گیا تھا۔ لیکن نیا تھیٹر کے دیہی اداکاروں نے تین مہینے کی مشکل ریاضت کے بعد اسے اسٹیج پر بخوبی پیش کیا اور خوب داد و تحسین حاصل کی۔ اس ڈرامے کی پیشکش کی ایک اور خصوصیت یہ تھی کہ اس میں حبیب تنوؔیر نے جوارا گیت[102] وغیرہ جیسے چھتیس گڑھی لوک گیتوں کا بہت معنی خیز استعمال کیا ہے۔ یہ ڈراما آج کے دور کے حالات کو موثر انداز میں پیش کرتا ہے اور جب جب بھی سماج میں ظلم و استحصال ہوتا رہے گا تو اس ڈرامے کی ہمیں ضرورت پڑتی رہے گی۔

☆☆☆

”کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا“ کا تنقیدی تجزیہ

ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا سنسکرت سے ہوئی، جسے ہم کلاسیکی ڈراموں کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ اس کے زوال کے بعد مدتوں سناٹا چھایا رہا۔ پھر اس کے بعد ڈرامے کا نیا دور واجد علی شاہ اور امانت لکھنوی کے ڈراموں سے شروع ہوا۔ امانت لکھنوی کے ڈراموں سے متاثر ہو کر بہت ساری تھیٹر کمپنیاں وجود میں آئیں۔ جسے ہم پارسی تھیٹر یا پیشہ ورانہ تھیٹر کہتے ہیں۔ انیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے بیسویں صدی کی ابتدائی تین دہائیوں تک ان تھیٹر کمپنیوں نے بہت سارے طبع زاد ڈراموں کے علاوہ سنسکرت اور انگریزی کے بہت سے ڈراموں کو اردو میں ترجمہ کر کے اسٹیج پر پیش کیا۔ سب سے پہلے پارسی تھیٹر کمپنی کے ڈراما نگار احسن لکھنوی نے شیکسپیئر کے کئی ڈراموں کو ہندوستانی روپ عطا کیا مگر ان ڈراموں کا رنگ ڈھنگ زیادہ تر منظوم رہا، آغا حشر کاشمیری نے شیکسپیئر کے ڈراموں کو منظوم ترجمہ کرنے کے بجائے مقفٰی نثر کی ادبی زبان استعمال کی، لیکن ان ترجموں میں شیکسپیئر کو پہچاننا بہت مشکل ہے۔ کیوں کہ پارسی تھیٹر کے زمانے تک اردو میں آزاد شاعری کا تصور نہیں تھا۔ چنانچہ ان ترجموں میں اکثر مقفٰی زبانیں استعمال ہوتی تھیں۔ پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد اردو میں آزاد شاعری کی آمد اور ڈرامے کی نثر میں سادگی پیدا ہونے کی وجہ سے اردو میں بھی انگریزی زبان کے ڈرامے خاص کر کہ شیکسپیئر کے ترجمے بھی نئے نئے انداز میں ہوئے۔ سب سے پہلے شیکسپیئر کے ڈرامے ”رومیوں جولیٹ“ کے امریکی ترجمہ ”ویسٹ سائڈ اسٹوری“ کو این کے شرمانے ”جب شہر ہمارا سوتا ہے“ کے عنوان سے پیش کیا۔ منیب الرحمٰن نے ”انٹنی اور کلوپطرہ“ کے علاوہ ذوالفقار علی بخاری اور حفیظ جاوید کے ساتھ مل کر شیکسپیئر کے ڈرامے ”جولیس سیزر“ کو ترجمہ کر کے ریڈیو سے نشر کیا۔ شیکسپیئر کے ڈرامے ”اے مڈ سمر نائٹ ڈریم“ کو حبیب تنوؔیر نے ”کام دیو کا اپنا بسنت رتو کا سپنا“ کے عنوان سے اردو اور چھتیس گڑھی کی ملی جلی زبان میں ترجمہ کر کے اسٹیج پر پیش کیا۔

شیکسپیئر کا ڈراما ”اے مڈ سمر نائٹ ڈریم“ یونانی دیومالا پر مشتمل ایک خالص رومانی تمثیلی ڈراما ہے، جو علامتی ہونے کے ساتھ ساتھ نیم تاریخی بھی ہے۔ اس بات کا صحیح طور پر علم نہیں ہے کہ یہ ڈراما کب لکھا گیا تھا یا سب سے پہلے اسے اسٹیج پر کب اور کہاں پیش کیا گیا تھا، لیکن بنیادی حوالہ جات اور ایڈمنڈ اسپنسر (Edmund Spenser) کی کتاب اپی تھلامیّن (Epithalamion) کے حوالے کی بنیاد پر اس ڈرامے کا زمانہ ۱۵۹۵ء یا ۱۵۹۶ء کا ابتدائی زمانہ تعین

کیا گیا ہے۔کچھ نظریات یہ کہتے ہیں کہ یہ ڈراما الیز بتھ کیری (Elizabeth Carey) کی شاہی طمطراقی شادی کے لیے لکھا گیا تھا۔ جبکہ دوسرے ناقدین کا خیال ہے کہ ۲۳ جون کو انگلینڈ کی ملکہ کی جانب سے منعقد کی جانے والی سینٹ جان کی تقریب(Saint John's Eve)کے موقع پر اس ڈرامے کو پیش کیا گیا، لیکن اس نظریے کی حمایت میں کوئی ٹھوس ثبوت موجود نہیں ہے۔ڈراما"اے مڈ سمر نائٹ ڈریم"کو سب سے پہلے انگلینڈ کے ایک کتب فروش تھامس فشر (Thomas Fisher) کی رجسٹرڈ اسٹیشنری کمپنی کے ذریعے ۸ اکتوبر ۱۶۰۰ء میں پہلی بار چار کالم والے صفحات کے ایڈیشن میں شائع کیا۔اس ڈرامے کے پہلے ایڈیشن کے ٹائٹل پیج سے یہ انکشاف ہوتا ہے کہ یہ ڈراما سب سے پہلے ۱۶۰۰ء میں متعدد بار عوامی اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ دوسری بار اسی ڈرامے کو ۱۶۱۹ء میں ولیم جگّارڈ(William Jaggard) نے اپنے نام سے منسوب کر کے دو کالم والے صفحات کی کتابی شکل میں شائع کیا۔ پھر اس کے بعد یہ ڈراما ۱۶۲۳ء میں ٹائٹل پیج کے ساتھ شائع ہوا۔ بہر حال بعض محققین نے اس ڈرامے کے سلسلے میں اپنی رائے دی ہے کہ اس ڈرامے کو سب سے پہلے دی تھیٹر(The Theatre)اور بعد میں دی گلوب تھیٹر(The Globe Theatre)میں اسٹیج کیا گیا، لیکن حقیقی طور پر عوامی سطح پر ڈرامے کی پہلی پیشکش 1 جنوری ۱۶۰۵ء کو"کورٹ تھیٹر"میں واقع ہوئی۔ اس ڈوروتھی کیہلر(Dorothea Kehler)کے مطابق:

> "اس تصنیف کا زمانہ ۱۵۹۴ء اور ۱۵۹۶ء کے درمیان کا رکھا جا سکتا ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ شیکسپیئر شاید "رومیو اور جولیٹ"کو پہلے سے ہی مکمل کر چکے تھے اور ابھی تک"مرچنٹ آف وینس"پر کام کرنا شروع نہیں کیا تھا۔ یہ ڈراما مصنف کے ابتدائی وسط کے اس دور سے تعلق رکھتا ہے، جب شیکسپیئر نے غنائیت پر توجہ مرکوز کی تھی۔"(194)
>
> (According to Dorothea Kehler, the writing period can be placed between 1594and1596,which means that Shakespeare had probably already completed Romeo and Juliet and had yet to start working on The Merchant of Venice .The play belongs to the early-middle period of the author, when Shakespeare devoted his attention to the lyricism of his works.)

حبیب تنویر نے شیکسپیئر کا مشہور ڈراما"اے مڈ سمر نائٹ ڈریم"کو خالص اردو اور چھتیس گڑھی زبان میں ترجمہ کر کے"نیا تھیٹر"دہلی کی جانب سے ۱۹۹۲ء میں برٹش کاؤنسل گارڈن دہلی میں اسٹیج پر پیش کیا۔ اس ڈرامے کا بنیادی ماخذ تو اردو زبان میں ہے لیکن کتابی شکل میں یہ ڈراما وانی پبلی کیشن دہلی کے ذریعے ہندی رسم الخط میں ۲۰۰۴ء

میں منظرِ عام پر آیا۔ حبیب تنویر سے پہلے شیکسپیئر کے اس ڈرامے کو صفدر ہاشمی کے نانا اطہر علی آزاد کاکوروی نے انیسویں صدی کی آخری دہائی میں مقفیٰ اور منظوم زبان میں اردو میں ترجمہ کر کے پارسی تھیٹر کے طرز پر کیا تھا۔ اسی وجہ سے انہوں نے اس کا عنوان بھی پارسی تھیٹر کے لوازمات و روایات کے مطابق "جام الفت" رکھا تھا۔ اس ڈرامے میں انہوں نے کرداروں کے نام تو ہندوستانی کر دئے تھے، لیکن ڈرامے کا پلاٹ پوری طرح شیکسپیئر کے ڈرامے "اے مڈ سمر نائٹ ڈریم" کا تھا۔ اس ڈرامے میں کچھ جگہوں پر برجستہ کہے ہوئے اشعار اور کہیں کہیں مترجم کی خود اپنی تخیل آرائی بھی کارفرما نظر آتی ہے اور کئی جگہ آورد تک بندی اور بھرتی کے الفاظ بھی ملتے ہیں۔ دیہاتی کرداروں کی نثر میں سرشار کے کردار خوجی کا اثر ہے اور وہ منظوم عبارت جو عورتیں بولتی ہیں اس میں لکھنؤ کا کلچر اور مثنویوں کی زبان کی چاشنی بھی ہے۔ شیکسپیئر کا یہ طربیہ ڈراما ویسے ہی طویل تھا اس ترجمے میں اور طویل ہو گیا ہے۔ اس کے برخلاف حبیب تنویر نے جب شیکسپیئر کے اس ڈرامے کا ترجمہ کیا تو انہوں نے اسٹیج اور ڈرامے کے فن کو ذہن میں رکھتے ہوئے ڈراما "مڈ سمر نائٹ ڈریم" کی زیادہ تر پابند نظموں کا ترجمہ اردو کی پابند نظموں میں، آزاد نظم کا آزاد نظم میں اور نثر کا نثر میں کیا۔ اس کے علاوہ حبیب تنویر نے ڈرامے میں دیہی اور شہری اداکاروں میں فرق دکھانے کے لیے درباری اداکاروں کی زبان اردو اور دیہاتی کرداروں کی زبان چھتیس گڑھی کر دی۔ ساتھ ہی انہوں نے شیکسپیئر کے ڈرامے کی بنیادی تھیم محبت اور سحر، خواب اور حقیقت کو اس کے تمام رنگارنگ پہلوؤں کے ساتھ مافوق الفطرت عناصر کے ساتھ ہی ساتھ کامیڈی کے توسط سے شہری اور دیہی تہذیب و ثقافت کے درمیان احساس برتری کے اس فرق کو بھی دکھایا ہے، جو عام طور سے شہری افراد اور دیہاتیوں میں ہوتی ہے۔ حبیب تنویر اپنے ڈرامے "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

> "میں نے "بسنت رِتو کا سپنا" میں کرداروں کے نام جوں کے توں چھوڑ دیے ہیں۔ البتہ پھول پودوں، کیڑے مکوڑوں اور جانوروں کا جہاں ذکر آتا ہے، ان کے نام سارے کے سارے ہندوستانی کر دیے ہیں تاکہ ماحول سے اپنا علاقہ قائم رہے۔" (195)

ولیم شیکسپیئر کے ڈراما "اے مڈ سمر نائٹ ڈریم" کا زمانہ یونانی دیومالا سے متعلق ہے اس لیے اس میں پریاں بھی ہیں اور شرارتی پری زاد بھی۔ انسانوں کی عام زندگی سے دور پریوں کی دنیا کے ستّر ہزار دو سو بولے گئے الفاظ پر مشتمل ایک خیالی قصہ جس سے شیکسپیئر نے اپنے ڈرامے کا تانا بانا بنا ہے۔ دراصل عیسائی مذہب میں ۲۴ جون بہت ہی مقدس

مانا جاتا ہے اور اسے مڈ سمر ڈے کہا جاتا ہے اور یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مڈ سمر نائٹ کو پریاں اور پری زاد جشن مناتے ہیں اور رقص کرتے ہیں اسی خیال کو لے کر شیکسپیئر نے قدیم یونان یا ایتھنس کے بادشاہ تھیسیس کے قصے کو جوڑ کر ڈرامے کا پلاٹ تیار کیا ہے۔یہی وجہ کہ اس ڈرامے کو پڑھتے وقت چوسر کی ''دی نائٹس ٹیل''(The Night's Tale) کا قصہ ہمارے ذہن میں گھومنے لگتا ہے۔ حبیب تنوؔیر نے جب شیکسپیئر کے ڈرامے ''اے مڈ سمر نائٹ ڈریم'' کا اردو میں ترجمہ ''کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا'' کے عنوان سے کیا تو انہوں نے اردو داستانوں کی طرح پری، دیو، پک عرف رابن وڈ فیلو، پریوں کی رانی ٹاٹینیا، راجا اوبرون اور عرقِ الفت وغیرہ جیسے مافوق الفطرت عناصر کو پیش کیا اور اس کے موضوع میں محبت، دوستی اور خیال و وہم بمقابلہ حقیقت کے ساتھ ساتھ دیہی اور شہری تہذیب کے فرق کو بھی پیش کیا۔اس ڈرامے کا قصہ شادی کی ایک تقریب سے شروع ہوتا ہے، اتھینس ڈیوک کے بادشاہ تھیسیس اور امیزون کی رانی ہپولیٹا کی شادی کی تیاری بڑی زور و شور سے چل رہی ہے۔شادی کی اس تقریب کے موقع پر دیہات کے کچھ مزدور اپنا ایک ڈراما پیش کرنے کا منصوبہ بناتے ہیں اور ڈرامے کی ریہرسل کرنے کے لیے ایک جنگل میں پہنچ جاتے ہیں۔جنگل میں پریوں کا راجا اوبرون جو اپنی بیوی ٹاٹینیاں سے ایک بچے کو لے کر تنازعات کی وجہ سے بیزار ہے۔وہ اپنے خادم پری زاد ''پک'' سے عرقِ وفا[103] کا پھول منگا کر اس عرق کو ٹاٹینیاں کی آنکھ میں سوتے وقت ڈال دیتا ہے، جس کے اثر سے وہ جاگنے پر جسے اپنی آنکھوں کے سامنے سب سے پہلے دیکھے گی اس پر فریفتہ ہو جائے گی۔ اسی بیچ شرارتی ''پک'' جنگل میں ریہرسل کر رہے ایک دیہاتی اداکار ''باٹم جلاہے'' کا سر اپنے طلسم سے گدھے کے سر میں تبدیل کر دیتا ہے، جسے دیکھ کر ریہرسل کر رہے باقی سبھی اداکار ڈر کر بھاگ جاتے ہیں۔پریوں کی رانی ٹاٹینیاں نیند سے جاگنے کے بعد وہ سب سے پہلے گدھے کے سر والے ''باٹم'' کو دیکھتی ہے اور اس کے عشق میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ اس طرح اوبرون اس سے بچے کو حاصل کر لیتا ہے۔ جو بچہ خود ٹاٹینیاں دینے کو راضی نہیں تھی۔ اوبرون، ٹاٹینیاں کی حالت پر ترس کھا کر اس کے اوپر سے عرق الفت سحر ختم کر دیتا ہے اور باٹم کے سر سے گدھے کے سر کو عیاں کر دیتا ہے۔ آخر میں ڈیوک کے دربار میں پریمس اور تھسبی کی ٹریجڈی دیہی اداکار کچھ اس انداز میں پیش کرتے ہیں کہ شاید اس سے بہترین کوئی اور کامیڈی ہو ہی نہیں سکتی تھی۔

حبیب تنوؔیر کا ترجمہ کردہ ڈراما ''کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا'' کل پانچ ایکٹ و نو مناظر پر مشتمل ہے جسے آخری ایکٹ کے ایک منظر اور پریوں کے کچھ گیت کے ساتھ ترتیب وار دو، دو مناظر پر تقسیم کر کے پیش کیا گیا ہے۔

یہ ڈراما ایتھنز کے بادشاہ ڈیوک تھیسیس (یونان کی رزمیہ داستانوں کا ایک کردار) اور امیزون کی کی رانی ہیپولیٹا کے ارد گرد کے واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔ جو چھ شوقیہ دیہی اداکاروں کے ایک گروپ کی اپنے ڈرامے کی پیشکش کو خوش اسلوبی سے انجام دینے، پریوں کے بادشاہ اوبرون اور رانی ٹٹینیاں کے بیچ کے تنازعات اور چار ایتھنز نوجوانوں کے قصے کے مختصر بیان پر مشتمل ہے۔ اس ڈرامے کے پہلے ایکٹ کے پہلے منظر میں ایتھنز کے ڈیوک تھیسیس کے محل کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ جس کی شروعات ایتھنز کے ڈیوک تھیسیس کی امیزون کی رانی سے اپنی شادی کی تقریب کی تیاری کے موقعے پر ڈیوک کے ذریعہ دی گئی ایک مختصر تقریر سے ہوتی ہے۔ اس تقریر سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ گرچہ تھیسیس جنگ میں امیزون کو فتح کر کے وہاں کی رانی ہیپولیٹا سے شادی کر رہا ہے لیکن وہ اس شادی کو لے کر بہت خوش ہے اور اسے اس خوشی کے لمحے کا بہت ہی بے صبری سے انتظار ہے جس کے لیے چار دن اور چار راتیں باقی ہیں اور یہ وقت گزرنے کا نام ہی نہیں لیتا ہے۔ اسے یہ امید ہے کہ خوشی کے یہ چار روز آسمان پر نئے چاند کو جنم دیں گے۔ یہاں پر شیکسپیئر نے چاند کو ایک استعارہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یہ استعارہ انسانی زندگی کی نئی شروعات کا ہے جس طرح سائنسی نقطۂ نظر سے چاند ہر مہینے چار دن آسمان پر دکھائی نہیں دیتا ہے جس کی وجہ سے دنیا میں تاریکی چھائی ہوتی ہے اور جب دوبارہ نکلتا ہے تو اپنے ساتھ نئے تیوہار، موسم کی تبدیلی اور مہینے کی تبدیلی کی خوشی لے کر آتا ہے۔ اسی طرح انسان کی زندگی جو خوشی اور غم دونوں کا مجموعہ ہوتی ہے وہ غم کے ساتھ ساتھ انسان کی زندگی نئی خوشی لے کر آتی ہے لیکن یہ خوشی کے دن بھی زیادہ دیر پا نہیں ہوتے ہیں کیوں کہ وقت کے ساتھ چاند کی تاریکی کی طرح زندگی پر بھی غم کی تاریکی چھا جاتی ہے۔ دوسرا استعارہ یہ ہے کہ انسانی زندگی چاند کی طرح ارتقاء پذیر ہے جس طرح چاند آسماں پر نکلتا ہے اور دھیرے دھیرے ارتقائی منزل طے کرتا ہوا کچھ دنوں بعد ڈوب جاتا ہے اسی طرح انسان بھی اپنی زندگی کے مختلف مراحل کا سفر طے کرتے ہوئے ایک دن فنا ہو جاتا ہے۔ تھیسیس اپنے مکالمے میں آگے کہتا ہے کہ "اس نے میری خواہشوں کو کچھ اس طرح روک رکھا ہے، جیسے کوئی سوتیلی ماں یا رئیس بیوہ ایک نوجوان کی میراث پر پابندی لگادے۔" یہاں پر ڈراما نگار نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ جس طرح کسی نوجوان کا اپنی سوتیلی ماں یا اس بیوہ کا جو سسر کے زندہ رہتے ہوئے بیوہ ہو گئی ہو اس کی میراث پر کوئی حق نہیں ہوتا ہے اسی طرح انسان کا اپنی خواہشوں پر کوئی ضبط یا قید نہیں ہوتا ہے۔ انسان کی یہ خواہش بڑھتی رہتی ہے حتیٰ کہ وہ ایک دن دنیا سے فنا ہو جاتا ہے لیکن اس کی خواہشیں کبھی ختم نہیں ہوتی ہیں۔

ملکہ ہیپو لیٹا کہتی ہے کہ "یہ چار دن جو شادی کے درمیان بچا ہوا ہے وہ تیزی سے رات میں ڈوب جائے گی اور چار راتیں تیزی سے خواب بن جائیں گی۔" اس مکالمے کے ذریعے شیکسپیئر نے انسانی زندگی کو رات اور خواب سے تشبیہ دیتے ہوئے انسان کی زندگی میں وقت کی اہمیت کیا ہے؟ اس کے فلسفے کو پیش کیا ہے اور اس کے ذریعہ سے دنیا کی بے ثباتی، ناپائیداری اور مختصر و غیر حقیقی ہونے کا ذکر کیا ہے، ساتھ ہی وقت کی اہمیت اور قدر و قیمت کو بیان کیا ہے۔ انسان کی زندگی میں وقت کی بہت اہمیت ہے اس کا اندازہ صرف وہی لوگ لگا سکتے ہیں جنھیں اس بات کا علم ہوتا ہے کہ وقت انسان کی زندگی کے ساتھ نہیں چلتا ہے بلکہ انسان کی زندگی اس کی تابع ہوتی ہے۔ وقت کے تیزی سے گزرنے کی حقیقت اس ڈرامے میں اس طرح سے پیش کی گئی ہے کہ جیسے رات کو سونے میں وقت کا تیزی سے گزرنے کا کوئی اندازہ نہیں ہوتا ہے اسی طرح انسان کی زندگی کتنی تیزی سے گزر رہی ہے اس کا احساس ہی نہیں ہوتا ہے اور جس طرح رات کو خواب میں دیکھی ہوئی چیز غیر حقیقی اور لاحاصل ہوتی ہے اسی طرح وقت بھی ہاتھ نہ آنے والی شے ہے یہ تیزی سے گزرتا ہی جاتا ہے اس کی پابندی میں انسان کی کامیابی و کامرانی ہے۔ ہنری آسٹن کلپ نے ۱۸۸۵ء میں ڈرامے میں بیان کیے گئے وقت کے تضاد پر تبصرہ کیا ہے کہ:

"ڈرامے کو پیش کرنے میں چار دن اور چار راتیں درکار ہیں، جبکہ دو دن سے کم وقت میں یہ ڈراما مکمل ہو سکتا ہے، آسٹن کے نزدیک اس سے ڈرامے کے غیر حقیقی وصف میں اضافہ ہوتا ہے۔"(196)

Henry Austin Clapp, writing in 1885, commented on the inconsistency of the time depicted in the play, as it should take place in four days and nights and seems to last less than two, and left that this added to the unrealistic quality of the play.

اسی منظر میں تھیسیس اپنے درباری فلوسٹریٹ سے کہتا ہے کہ "جاؤ ایتھنز کے لوگوں کو جشن کے لیے تیار کرو اور خوشیوں اور امنگوں کو ان کے دلوں میں جگاؤ۔ رنج و غم کے احساس کو موت کے گھاٹ اتار دو کیوں کہ خوشی کے موقع پر اداس چہروں کا کوئی دخل نہیں ہے۔" ان مکالموں کے ذریعہ سے ڈراما نگار نے تاناشاہی سلطنت کے خلاف آواز اٹھائی ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ظلم و جبر اور تاناشاہی رویے سے عوام کو خوش نہیں کیا جا سکتا، اس طرح سے ان پر جبراً حکومت تو کی جا سکتی ہے لیکن انھیں دلی طور پر خوش نہیں رکھا جا سکتا ہے۔ عوام کی خوشی کے لیے حاکم کا عدل و انصاف سے بھرپور ہمدردانہ رویہ ضروری ہے۔ اسی سین میں تھیسیس ہیپو لیٹا سے کہتا ہے کہ "میں نے تلوار کے بل پر تیرا دل جیتا ہے اور تیری محبت حاصل کرنے میں تجھے صدمے پہنچائے ہیں۔" یہاں پر

شیکسپیئر نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ حقیقی محبت کو طاقت اور زور کے دم پر حاصل نہیں کیا جا سکتا ہے۔ وہ لوگ جو کسی بھی طرح کے دباؤ میں آ کر کسی سے محبت کا دم بھرتے ہیں اور اپنے آپ کو سچا عاشق کہلاتے ہیں لیکن صحیح معنوں میں نہ تو وہ سچے عاشق ہیں اور نہ ہی ان کی محبت حقیقی ہے۔ سچی اور حقیقی محبت اصل میں مادی اور جسمانی لگاؤ سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔

ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" کے پہلے ایکٹ کے دوسرے منظر میں ایتھنز کے ایک دیہی ڈراما گروپ کے لیڈر کے گھر کا منظر پیش کیا گیا ہے جس میں کچھ دیہی اداکاروں کو تھیسیس اور ہیپولیٹا کی شادی کی تقریب کے موقع پر "پرامس اور تھسبی" کے المیہ قصے پر مبنی ایک ڈراما پیش کرنے کا منصوبہ بناتے ہوئے آپس میں کرداروں کو بانٹتے دکھایا گیا ہے۔ شیکسپیئر کے اس ڈرامے کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ انہوں نے اس ڈرامے کے اندر بھی ایک ڈراما پیش کیا ہے جس کا تعلق ڈرامے کے اصل قصے سے ہے۔ یعنی جو ڈرامے کے مصنوعی اور خیالی قصے یعنی "پرامس اور تھسبی" کے قصے کو اصل قصے یعنی ہرمیا اور لائیزنڈر وہلینا اور ڈیمیٹریس کے اصل قصے سے جوڑتا ہے۔ جسے شیکسپیئر نے اپنے ڈرامے میں بہت خوبی کے ساتھ بھرپور انداز میں پیش کیا ہے، لیکن حبیب تنویر نے ڈرامے کی طوالت کی وجہ سے اس قصے کا بیان بہت اختصار سے کیا ہے اس سے ڈرامے کے وحدتِ تاثر پر بڑا اثر پڑا ہے۔ حبیب تنویر نے اس وحدتِ تاثر کا رخ دوسری طرف موڑتے ہوئے شہری اور دیہی طبقاتی فرق کر دیا ہے۔ انہوں نے اس منظر میں غریب اور اعلیٰ طبقے کے طبقاتی فرق کو دکھاتے ہوئے حکمراں طبقے کی نظر میں دیہی غریب لوگوں کی قدر و قیمت کا تعین کرتے ہوئے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح حکمراں اپنے ذہنی عیش و عشرت کے لیے غریب مزدور طبقے کا استحصال کرتے ہیں۔ اس کا اندازہ کوئنس اور باٹم کے ذریعہ ادا کیے گئے طنزیہ مکالموں سے لگایا جا سکتا ہے جو اس نے اعلیٰ طبقے کے سلسلے میں کہے ہیں۔

شیکسپیئر کے قول کے مطابق "دنیا ایک اسٹیج ہے اور ہم سب اداکار"، جس طرح اداکار ناظرین کی اصلاح کے لیے کسی مقصد کے تحت اسٹیج پر کوئی قصہ یا کہانی پیش کرتا ہے۔ اسی زاویے میں شیکسپیئر نے اس ڈرامے میں "پرامیس اور تھسبی" کی فرضی کہانی پیش کی ہے۔ جس کا مقصد یہ دکھانا تھا کہ سچی محبت کی راہ کبھی بھی ہموار نہیں ہوتی ہے بلکہ اس کے لیے طرح طرح کے مصائب و پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جس طرح پرامیس اور تھسبی کی محبت کے بیچ ایک دیوار حائل ہوتی ہے اسی طرح ہرمیاں کا باپ بھی ہرمیاں اور لائیزینڈر کی محبت کے بیچ ایک دیوار کی طرح

حائل رہتا ہے۔ یہاں پر شیکسپیئر نے دیوار کو ایک استعارہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک شیر کا کردار بھی ہے جس کی وجہ سے پرامس خود کشی کر لیتا ہے کیوں کہ اسے لگتا ہے کہ اس نے اس کی معشوقہ تھسبی کو جان سے مار دیا ہے۔ دیوار کی طرح شیر کو بھی شیکسپیئر نے ایک استعارہ کے طور پر استعمال کیا ہے جو وہاں کے بادشاہ تھیسیس کا ایک استعارہ ہے۔ جس طرح شیر جنگل کا راجا ہوتا ہے اور جنگل کا اپنا ایک قانون ہوتا ہے کہ طاقت ور کمزور کا استحصال کرتے ہیں اور اس پر ظلم کرتے ہیں۔ اسی طرح شہزادہ تھیسیس کے شہر ایتھنز کا بھی اپنا اسی طرح کا ایک قانون ہے جس میں غریبوں اور کمزوروں کا استحصال ہوتا ہے اور اس قانون پر سختی سے عمل آوری کرنا سبھی لوگوں کے لیے از حد ضروری ہے اور اگر کوئی اس قانون کی خلاف ورزی کرتا ہے تو اسے سخت سے سخت سزا دی جاتی ہے۔

ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" کے دوسرے ایکٹ کے پہلے منظر میں جنگل کا سین پیش کیا گیا ہے جو تھیسیس کے محل کے قریب اور چاندنی سے بھرا ہوا ہے۔ ڈرامے کا زیادہ تر حصہ اسی سے جڑا ہوا ہے۔ جنگل کا یہ علاقہ ایتھنز کے کی مقامی بولی سے واقف ہے۔ حبیب تنویر نے اس میں ہندوستانی پیڑ، پودوں، پھولوں، کیڑے مکوڑوں اور جانوروں وغیرہ کا ذکر کر کے اس میں ہندوستانی فضا قائم کی ہے۔ جنگل کے اندر محبت اور تخیل کے بارے میں ایک طرح کے تذبذب کو مرئی شکل دے کر ڈراما نگار نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ جنگل اور پرستان کے زماں و مکاں کے اپنے قانون ہیں مثال کے طور پر جنگل کی متوازن موسیقی یا آہنگ سے وہاں کے سبھی لوگ سوتے، خواب دیکھتے اور جاگتے ہیں لیکن ایتھنز کے بادشاہ تھیسیس کی حکمرانی میں ایسا بالکل نہیں ہے نہ تو وہاں کسی کو چین سے جینے کی آزادی ہے، نہ ہی آزاد طور پر اچھی زندگی گزارنے کی آزادی اور نہ حکومت کے جبر اور استحصال کے خلاف آواز اٹھانے کی آزادی ہے۔ اس ایکٹ میں ڈراما نگار نے داستانوں کی طرح مافوق الفطرت عناصر کو پیش کیا ہے جیسے کہ پک چالیس منٹ میں دنیا کے ایک چکر لگا لیتا ہے، جنگل میں ایسی موسیقی جس کے بجنے سے لوگ سوتے، خواب دیکھتے اور جاگتے ہیں اور ایک ایسا جادوئی عرق جس کو کسی کی آنکھ میں ڈال دیں تو وہ سب سے پہلے دکھنے والے جاندار کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس ایکٹ میں پریوں کے بادشاہ اوبرون اور ملکہ ٹٹینیاں جو اس جنگل میں رہتے ہیں ان کے بیچ ایک انسانی بچے کو لے کر اختلاف دکھایا گیا ہے۔ یہ اختلاف اس قدر بڑھ جاتا ہے کہ بادشاہ اوبرون غصے میں آکر ملکہ کو عرق محبت کی مدد سے ایک گدھے کی محبت میں گرفتار کر کے اسے بدنام کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ اسے شرمندہ کر کے اس انسانی بچے کو حاصل کر سکے۔ شیکسپیئر نے اس کے ذریعہ سے انسانوں کی دوسروں پر

تہمت لگانے کی اس خرابی کو پیش کیا ہے جو کہ دوسروں کی عزت کی پرواہ کیے بغیر ان پر لگائی جاتی ہے۔ افسوس یہ ہے کہ تہمت لگانے کی یہ خرابی معاشرے کے بہت سے لوگوں میں پائی جاتی ہے۔ ہمارے معاشرے میں خصوصاً عورتوں کو اس کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کسی انسان پر جھوٹی تہمت لگانا انتہائی شرمناک اور غیر اخلاقی عمل ہے، کیوں کہ لوگوں کے تہمت لگانے کے اسی فعل کی وجہ سے انسانوں کے آپسی تعلقات خراب ہوتے ہیں اور ان کے دلوں میں نفرت اور دوری پیدا ہو جاتی ہے۔

اس ڈرامے کے تیسرے ایکٹ میں جنگل کا ہی سین پیش کیا گیا ہے۔ جہاں پر ڈرامے کے مرکزی کردار "باٹم" کو اپنے ڈراما گروپ کے ساتھ ڈرامے کی ریہرسل کرتے ہوئے اپنے ڈرامے کے پلاٹ کو تیار کرتے دکھایا گیا ہے۔ ڈرامے کی ریہرسل کے دوران باٹم اور اس کے ساتھی اداکاروں کا حکومت کے خلاف طنزیہ مکالمات اعلیٰ اور حکمراں طبقے کے خلاف غریبوں اور مزدوروں کی آواز کو بلند کرتا ہے اور ان کی عاجزی و انکساری کو دکھاتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی دکھاتا ہے کہ ان دیہی اداکاروں کو اس بات کا بھی حق نہیں ہے کہ وہ ڈرامے کے خیالی قصے میں بھی اپنے خیال کو آزادی کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں اور نہ ہی تلوار اور شیر جیسی کوئی ایسی چیز ڈرامے میں اپنی مرضی کے موافق پیش کر سکتے ہیں جس سے کہ اعلیٰ طبقے کے لوگوں کو کسی طرح کا کوئی خوف یا ہراس محسوس ہو۔ اس منظر کے آخر میں ٹٹینیاں کو جادوئی عرق کی وجہ سے ایک گدھے کی شکل والے کردار "باٹم" پر فدا ہوتے دکھایا گیا ہے۔ جس میں باٹم ٹٹینیاں سے کہتا ہے کہ "سمجھ اور پیار آج کل کے زمانے میں ایک ساتھ نہیں رہتے ہیں۔" اس طنزیہ مکالمے کے حوالے سے شیکسپیئر نے محبت کے تاریک پہلوؤں کو پیش کیا ہے اور محبت کرنے والے ان عاشقوں پر تنقید کی ہے جو کسی سے محبت کرنے میں عقل کا استعمال نہیں کرتے ہیں۔ ایسی محبت زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہ سکتی ہے کیوں کہ انسان پر جب محبت کا نشا طاری ہوتا ہے تو اس کی عقل کام کرنا بند کر دیتی ہے اور وہ کسی ایسے شخص سے محبت کر بیٹھتا ہے جس سے اس کی سوچ میل نہیں کھاتی ہے۔ اس کے علاوہ پریوں کی ملکہ ٹٹینیاں کو گدھے کی آواز اور اس کے جسم کے عجیب و غریب بال پر فدا دکھا کر اس کے ذریعہ سے جو مکالمے ادا کرائے گئے ہیں وہ یہ ثابت کرتے ہیں کہ حقیقی محبت صرف جسمانی کشش نہیں ہوتی ہے بلکہ یہ اس بھی کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ وہ لوگ جو کسی شخص کی خوبصورتی یا حسن اور مال و دولت سے پیار کرتے ہیں اصل میں نہ تو وہ سچے عاشق کہلانے کے لائق ہیں اور نہ ہی ان کے ذریعہ کی گئی محبت حقیقی محبت ہے۔ کیوں کہ مال و دولت، خوبصورتی یا حسن یہ انسان کی وہ خوبی ہوتی ہے جس کا اثر اس سحر کی طرح ہوتا

ہے جو چند روز یا چند لمحوں میں ختم ہو جاتا ہے اور حقیقی محبت ان سب چیزوں سے آزاد ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ وہ تا زندگی قائم رہتی ہے۔ محبت اندھی ہوتی ہے اور معاشرے کی قیود سے آزاد بھی، کچھ لوگوں کے نظریات کے مطابق محبت کا تعلق انسان کی روح سے ہے اور پریاں اور جن بھی روح کی ایک قسم ہیں اس لیے شیکسپیئر نے پریوں کی رانی ٹٹینیاں کو انسانی روپی گدھے "باٹم" کی محبت میں گرفتار دکھایا ہے۔ ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" کے اسی ایکٹ میں اس کا مرکزی کردار رابن وُڈ عرف پَک کہتا ہے کہ "یہ فانی انسان بھی کس قدر بیوقوف ہوتا ہے" یہ ایک صد فیصد سچ ہے کہ دنیا فانی ہے اور اس فانی دنیا میں کوئی بھی ہمیشہ باقی رہنے والا نہیں ہے۔ اس لیے اگر کوئی انسان فانی زندگی کو حقیقی اور سدا باقی رہنے والی زندگی مانتا ہے تو وہ انتہائی بیوقوف اور احمق ہے کیوں کہ اصل اور ہمیشہ ہمیش باقی رہنے والی زندگی تو آخرت کی زندگی ہے۔ ڈیوڈ بیونگٹن کے مطابق:

"یہ ڈراما محبت کے تاریک پہلو کی نمائندگی کرتا ہے۔ وہ آگے لکھتے ہیں کہ پری زاد نے محبت کرنے والوں کو گمراہ کرکے انھیں محبت کرنے پر مجبور کیا ہے، جیسا کہ اس نے ٹٹینیاں کی آنکھوں میں محبت کا عرق ڈال کر اسے گدھے کے ساتھ عشق کرنے پر مجبور کیا ہے۔"(197)

David Bevington argues that the play represents the dark side of love. He writes that the fairies make light of love by mistaking the lovers and by applying a love potion to Titania's eyes, forcing her to fall in love with an ass-

اس ڈرامے کے چوتھے ایکٹ کے پہلے منظر میں بھی جنگل کا منظر پیش کیا ہے۔ جس کی شروعات گدھے کے سر والے کردار نِک باٹم کو پریوں کی رانی ٹٹینیاں اور اس کی پریوں پر عجیب و غریب احکامات چلاتے دکھایا گیا ہے۔ شیکسپیئر نے اس میں "گدھے" کو ایک استعارہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ گدھے کا یہ استعارہ سماج، مذہب، ملک اور قوم کے ان نااہل لوگوں کے لیے ہے جو انسانیت کے خلاف کام کرتے ہیں اور اپنے عہدوں اور منصب کا غلط استعمال کرتے ہوئے اپنی تعلیم اور اپنی ذہانت کا غلط استعمال کرتے ہوئے لوگوں کو دھوکا دینے کا کام کرتے ہیں۔ اس ڈرامے میں ڈراما نگار نے ڈرامے کے ایک کردار جو گدھے کی شکل کا چہرہ لگا کر جو کہ کہیں سے ڈراما کی ریہرسل کرنے کے لیے جنگل میں آیا ہے، اوبرون کی بیوی کو اس کا معشوق بنا دیا ہے۔ پریوں کے بادشاہ اوبرون نے اپنی بیوی کو سزا دینے کے لیے اس کی آنکھوں میں اپنے شرارتی پری زاد ملازم "پک" سے "عشق کا عرق" ٹپکوا دیتا ہے جس سے وہ نیند سے

بیدار ہو کر سب سے پہلے نظر آنے والے پر عاشق ہو جائے گی یہ صاحب گدھے کا سر اپنے سر پر لگائے ہوئے آتے ہیں اور ملکہ اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ اب یہاں تک تو ٹھیک ہی ہے لیکن شیکسپیئر کا کمال اس میں ہے کہ "وہ" بتا نہیں رہا ہے کہ وہ "گدھے کا سر کیسے استعمال کر رہا ہے، بلکہ وہ دکھا رہا ہے۔" خاص طور پر جب ملکہ اس پر عاشق ہو کر اس سے اس کی خواہش کے اظہار کا تقاضا کرتی ہے تو وہ کھانے پینے کا اور اپنے سر پر مالش کرنے کی استدعا کرتا ہے اور کچھ میٹھا کھانے کو مانگتا ہے ـــ وغیرہ یہاں پر شیکسپیئر کا بہت لطیف ساطنز ہے۔ جس کو وہ کھوتا یا گدھے کا مکھوٹس کہہ رہا ہے، وہ فوری جسمانی خواہشات کو انسانی تقاضوں پر ترجیح دیتے ہیں، جسے ہمارے ارد گرد کے گدھے (بے عقل یا احمق) اس وقت انسان کے مستقبل کو داؤ پر لگا کر محض اپنی دانشوری چمکانے کے لیے سرمایہ دار کے تلوے چاٹنے کو ترجیح دے رہے ہیں۔ کیہلر کے مطابق 1808ء میں انیسویں صدی کی معنی خیز تنقید کا آغاز اگسٹ ولیم شلیگل کے ذریعہ ہوا۔ شلیگل اس ڈرامے کے متنوع پلاٹ کے سطور میں وحدت کا ادراک کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

> "گدھے کا سر کوئی اتفاقی اور بے مقصد تبدیلی نہیں ہے بلکہ یہ باٹم کی اصل فطرت کا عکس ہے۔ پرامیس اور تھسبی کے قصہ کو وہ ایتھنز کے عشاق کے تمسخر کے طور پر دیکھتا ہے۔" (198)

> According to Kehler, significant 19th-century criticism began in 1808 with August Wilhelm Schlegel. Schlegel perceived unity in the multiple plot lines. He noted that the donkey's head is not a random transformation, but reflects Bottom's true nature. He identified the tale of Pyramus and Thisbe as a burlesque of the Athenian lovers.

اس منظر کے آخر میں پریوں کی رانی ٹٹینیاں بادشاہ اوبرون کے وہاں آنے پر سخت شرمندہ ہوتی ہے اور اس بچے کو بادشاہ کو دینے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ اس ضمن میں بادشاہ اوبرون کی خود کلامی کے انداز میں ادا کیے گئے مکالمے سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ "انا" انسان کو مغرور بنا دیتی ہے جس کی وجہ سے وہ خود کو بہتر اور دوسروں کو کم تر سمجھتا ہے اور کسی بھی معاملے میں خود کو ہمیشہ درست اور دوسروں کو غلط قرار دیتا ہے۔ پریوں کی رانی ٹٹینیاں بادشاہ اوبرون کے بیچ آپسی نااتفاقیوں اور جھگڑے کی وجہ ان کی "انا" ہی تھی کہ بچہ کس کے پاس رہے گا۔ لیکن جب بادشاہ ٹٹینیاں سے بچہ حاصل کر لیتا ہے تو وہ ملکہ اور باٹم کو جادو کے قید سے آزاد کر دیتا ہے اور ان کے ذہن سے ان عجیب و غریب واقعات کو اس طرح مٹا دیتا ہے کہ جیسے یہ سب محض خواب کی خوفناک شکل تھی۔ یہاں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ دنیا خواب کی طرح غیر حقیقی ہے جس طرح خواب میں دیکھی ہوئی چیز کبھی حقیقت نہیں ہوتی ہے بلکہ

اس کے حقیقی ہونے کا صرف احساس رہتا ہے اسی طرح دنیا کی بھی کوئی حقیقت نہیں ہے کیوں کہ اس دنیا میں جو بھی چیزیں ہیں مرنے کے بعد لوگوں کو ان کے ہونے کا صرف احساس باقی رہے گا۔ اوبرون، ٹٹینیاں سے کہتا ہے کہ "آؤ ان اس دنیا سے چلیں، کچھ اس انداز سے کی یہ جو سونے والے سو رہے ہیں کانپ اٹھیں۔" یہاں پر شیکسپیئر نے ان انسانوں پر طنز کیا ہے جو اس فانی دنیا کو ہمیشہ باقی رہنے والی دنیا مان کر غفلت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ یہ دنیا فانی ہے یہاں کوئی بھی انسان ہمیشہ کے لیے نہیں آیا ہے۔ اس منظر کے آخر میں "باٹم" کے مکالموں سے اشتراکیت کی جھلک دکھائی دیتی ہے جس میں ادیبوں کے ایسے فن پارے پر منفی تنقید کی گئی ہے جس کا تعلق خیالی مضمون سے ہے۔ اس ایکٹ کے دوسرے منظر میں ایتھنز کونس کے گھر منظر پیش کیا گیا ہے۔ جس میں ڈراما نگار نے دیہی فنکاروں کی بے روزگاری اور حکمراں سے ملنے والی انعامات واکرامات کی توقعات کو دکھایا ہے۔

ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" کے پانچویں ایکٹ میں ایتھنز کے تھیسیس کے دربار کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ جس میں بادشاہ تھیسیس اور رانی ہیپولیٹا کی شادی کے ساتھ ساتھ ایتھنز کے دو اور نوجوان جوڑوں کی بھی شادی ہونا طے پائی ہے۔ شادی کے اس موقعے پر درباریوں نے لوگوں کی تفریح کے لیے مختلف طرح کے تفریحی پروگراموں کے ساتھ "پرامس اور تھسبی" کی کہانی پر مبنی ایک ڈراما بھی رکھا جس میں گاؤں کے کچھ دیہی اداکاروں نے بھی حصہ لیا۔ اپنی شادی کے ان تفریحی پروگراموں کی صدارت کرتے وقت تھیسیس کے ذریعہ ادا کیے گئے مکالمے بہت ہی معنی خیز ہیں۔ ان مکالموں میں انہوں نے اس فانی دنیا کی زندگی کو بہت ہی مختصر اور چند روز کی بتایا ہے اور دنیا کو ڈرامے کے ایک اسٹیج سے تشبیہ دیتے ہوئے اسے دل بہلانے کی جگہ اور وقت گزارنے کا ذریعہ بتا کر طنز کیا ہے اور ایک فنکار کی حیثیت سے انسان کو اس فانی دنیا میں اپنا اپنا کردار ادا کرنے کے بعد اپنی ابدی منزل کی طرف روانہ ہو جانے کی حقیقت کو پیش کیا ہے۔ تھیسیس کا بغیر ڈراما دیکھے ہی صرف اس کے عنوان سے ڈرامے کو بیزار کن المیاتی ڈراما کہہ کر اس پر تنقید کرنا اور تھیسیس یا اس کے ایک درباری فیلوسٹریٹ کے مکالمے جیسے "ان مزدوروں نے اپنی زندگی میں ہاتھوں کی محنت کے سوا دماغی کوئی کام نہیں کیا ہے اور پہلی بار اس تخیل سے جو ان کے پاس ہے ہی نہیں، انہوں نے "پرامس اور تھسبی" کی محبت کی کہانی پر مبنی یہ ڈراما تیار کیا ہے" وغیرہ جیسے مکالمے جو دیہی غریب مزدور اداکاروں کے لیے حقارت کے طور پر ادا کیے گئے ہیں اس کے ذریعہ سے ڈراما نگار نے شہری اور دیہی تہذیب کے فرق کو دکھاتے ہوئے شہری طبقے کے لوگوں کی احساس برتری اور ذہنی عدم توازن کی ان کی کم ظرف اور نااہل

سوچ کو پیش کیا ہے جو عام طور سے شہری لوگ دیہاتیوں کے سلسلے میں محسوس کرتے ہیں۔ دراصل احساس برتری اعلٰی سماج کی ایک مہلک اخلاقی بیماری ہے جو سماج میں اچھائیوں کو پنپنے نہیں دیتی ہے کیوں کہ احساس برتری کے حامل انسانوں کا نفسیاتی، اخلاقی اور فکری رجحان صحتمندانہ طور پر پروان نہیں چڑھتا ہے۔ سماج کی ترقی اور اصلاح کے لیے لوگوں کا خود اعتماد ہونا ضروری ہے۔ انسان کی یہی خود اعتمادی ہی اسے دوسروں کی عزتِ نفس کی قدر کرنا سکھاتی ہے اور اسے مجروح نہیں ہونے دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کی تھیسیس اپنے درباری فیلوسٹریٹ کے منع کرنے کے باجود بھی ان دیہی اداکاروں کے اچھے ارادے اور نیک نیت سے لطف اندوز ہونے کے لیے ان کے ڈرامے دیکھنا چاہتا ہے کیوں کہ کوئی بھی کام جو سادہ دلی اور خلوص کے ساتھ انجام دیا جاتا ہے اس میں کوئی عیب نہیں ہو سکتا ہے۔

ڈرامے کے اس منظر میں رانی ہیپولیٹا کے ذریعے ادا کیے گئے مکالمے "انسان کے عدم مساوات پر اتنی بڑی ذمہ داری لاد دینا، مجھے مناسب نہیں لگتا، کیا خدمت کرنے میں انسان کو مر جانے دیا جائے؟ کے ذریعہ سے ڈراما نگار نے اشتراکیت پر زور دیتے ہوئے سماج کی ناہمواریوں، عدم مساوات اور طبقاتی نظام پر زبردست طنز کیا ہے اور اسے ایک غیر منصفانہ عمل قرار دیتے ہوئے اس کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ اس کے ذریعہ سے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ سماجی ناہمواری، طبقاتی نظام اور عدم مساوات وغیرہ یہ سماج کے ایسے خطرناک اور سنگین مسائل ہیں جن سے سماج میں انتشار اور بکھراؤ پیدا ہوتا ہے اس لیے سماج کے ایسے مسائل پر غور و فکر کرنا اور ان کا مناسب حل تلاش کرنا بہت ضروری ہے۔ ڈیمیٹریس کے مکالمے "جہاں اتنے گدھے بول رہے ہوں، وہاں ایک شیر تو بول ہی سکتا ہے۔" سماج کے ان نااہل اور احمق لوگوں پر طنز کرتے ہیں جو عقل سے عاری ہوتے ہوئے بھی غیر ضروری بحث و مباحثہ میں لگے رہتے ہیں۔ شیر کا مکالمہ "اگر میں شیر بن کر عورتوں ہی کو ڈرادوں گا تو پھر آخرت میں جا کر خدا کو کیا منھ دکھاؤں گا۔" اس مکالمے کے ذریعہ سے معاشرے کے ان لوگوں پر طنز کیا گیا ہے جو عورتوں اور مظلوموں کو قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتے ہیں اور آخرت کی فکر کیے بغیر ان پر طرح طرح سے ظلم و جبر کر کے ان کا استحصال کرتے ہیں۔ تھیسیس کا شیر کو بہت نرم دل جانور اور بہ ضمیر جانور کہنا سماج کے ان لوگوں پر چوٹ ہے جو اپنے ضمیر کی پرواہ کیے بغیر اپنی بھوک، حرِص اور ہوس کی بنیاد پر بہت سے معصوم لوگوں کو اپنا شکار بناتے ہیں۔ یہاں شیر کو بھی ایک استعارہ بنا کر پیش کیا گیا ہے جو اُس دور کے حکمراں تھیسیس کا استعارہ ہے، جس کے بنائے گئے سخت قوانین کی وجہ سے بہت سے معصوم و بے گناہ لوگوں پر طرح طرح کے ظلم و جبر ہوئے۔ ڈرامے کے آخری منظر میں پرامس اور تھسبی کے بیچ

دیوار کا حائل ہونا دراصل اس وقت اور آج کی سماجی پابندیوں کو ظاہر کرتا ہے جسے اس دور اور آج کا سماج قطعی طور پر قبول نہیں کرتا ہے۔ لیکن ان دونوں کی سچی محبت یہ باور کرانے میں کامیاب رہی کہ محبت کرنے والوں کی راہوں میں ہزار دیواریں حائل ہوں مگر محبت ان تمام دیواروں کو گرا کر اپنی منزل تک پہنچ ہی جاتی ہے۔ڈرامے کے آخر میں پرامس اور تھسبی کی موت کے سین سے ناظرین کو یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ سچی محبت آخر میں کامیاب تو ہوتی ہے لیکن زمانے کے سخت قوانین اور اندھے اعتقاد کی وجہ سے ایسے لوگوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔

حبیب تنویر کا ترجمہ شدہ ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" تین چھوٹے چھوٹے پیچیدہ پلاٹ پر مشتمل ہے جن میں تھیسیس اور ہپپولیٹا کی شادی کی رسوم، پریوں کے راجا اوبرون اور رانی ٹٹینیاں کے درمیان جنسی تنازع کی جنگ اور دیہی اداکاروں کی ڈرامے کی ریہرسل اور پیشکش وغیرہ کے قصے شامل ہیں۔ڈراما نگار نے ان تینوں قصوں کو آپس میں جوڑ کر ایک خاص نظم وضبط اور فطری تسلسل کے ساتھ پیش کیا ہے۔یہ ڈراما شہری اور دیہی تہذیب وثقافت کے جس مرکزی خیال کو لے کر لکھا گیا ہے وہ بہت ہی دلچسپ اور حقیقت پر مبنی ہے۔ڈراما نگار نے اسٹیج کے تقاضے اور ناظرین کی دلچسپی کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس کی جزئیات پر بھرپور توجہ دی ہے جس کی وجہ سے یہ کہانی بالکل فطری معلوم ہوتی ہے۔ڈرامے کا ابتدائی حصہ بہت ہی دلچسپ ہے کیوں کہ اس میں کرداروں کو متعارف کرایا گیا ہے، دوسرے ایکٹ میں کرداروں کے بیچ تصادم اور کشمکش کو پیش کیا گیا ہے۔دوسرے اور تیسرے ایکٹ کے شروع میں قصے میں دلچسپی اور تاثر پیدا کیا گیا ہے اسی ایکٹ کے آخر میں ڈراما اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے، لیکن تیسرا ایکٹ جیسے ہی ختم ہوتا ہے کہانی کا مرکزی عمل بدل جاتا ہے اور قصے کا تاثر چوتھے ایکٹ میں آہستہ آہستہ بڑھتا ہوا دھیرے دھیرے پانچویں ایکٹ میں اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔

شیکسپیئر کے ڈرامے "اے مڈسمر نائٹ ڈریم" کو اس کے کرداروں نے ہی دوام بخشا ہے۔ڈراما نگار نے اس میں چھوٹے بڑے تین کردار پیش کیے ہیں۔پہلی طرح کے کرداروں کے گروپ میں پک ،اوبرون اور ٹٹینیاں جیسے وہ کردار آتے ہیں جو مافوق الفطرت عناصر، پری اور پری زاد ہونے کی وجہ سے مثالیت پسند کردار ہیں۔ لیکن یہ کردار آج کے دور کے انسانوں کے بیچ جس طرح کے جنسی تنازعات پائے جاتے ہیں اس کا حقیقی نمونہ پیش کرتے ہیں۔ دوسری طرف نِک باٹم جولاہا، کوئنس اور فلوٹ جیسے وہ کردار ہیں جو انفرادیت کے ساتھ ساتھ عمومیت کے حامل ہیں اور سماج کے عام اور نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے گاؤں کے غریب کسانوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

شیکسپیئر نے انھیں اتنی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ یہ اس ڈرامے کے مرکزی کردار بن کر دوسرے کرداروں سے بلند تر نظر آنے لگے ہیں۔ حبیب تنویر نے ان کرداروں کو بالکل اسی طرح اردو میں منتقل کیا ہے جیسا کہ وہ شیکسپیئر کے اصل ڈرامے میں ہیں یعنی کرداروں کے نام بدلنے کے بجائے انھیں ہو بہو ویسے رہنے دیا ہے۔ البتہ ان کرداروں کے نام کے ساتھ ہندوستانی ذات کا نام و نہاد دے کر ہندوستانی فضا قائم کی ہے۔ تھیسیس اور ہیپولیٹا وغیرہ یہ اس ڈرامے کے ایسے کردار ہیں جو سماج کے اعلیٰ اور حکمراں طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اگرچہ یہ ڈرامے کے منفی کردار ہیں لیکن ڈرامے کا پورا قصہ انھیں کے ارد گرد گھومتا ہے۔ دونوں بادشاہوں یعنی تھیسیس اور اوبرون یا دونوں رانیوں یعنی ہیپولیٹا اور ٹٹینیاں کے کردار بیک وقت ایک ہی اداکار کی طرف سے ادا کیے جاسکتے ہیں کیوں کہ یہ دونوں کردار ایک وقت میں اسٹیج پر نہیں آتے ہیں۔

ڈراما ''کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا'' مکالمہ نگاری کے اعتبار سے بھی ایک اہم ڈراما ہے۔ اس ڈرامے میں باشاہ تھیسیس اور رانی ہیپولیٹا کے علاوہ ڈرامے کی کاسٹنگ میں سوسائٹی کی تین دیگر اقسام بھی شامل ہیں۔ ان کرداروں میں ہر ایک اپنی زبان اور لہجے کے اعتبار سے مختلف ہے۔ تھیسیس اور ہیپولیٹا نظم معریٰ میں اپنے مکالمے ادا کرتے ہیں، جو اطمینان بخش، پرسکون، خود اعتماد اور تلمیحات سے پُر ہیں۔ دیہی اداکاروں کے مکالمے کا امتیازی وصف آزاد نظم اور نثری تقریریں ہیں جو تذبذب، ٹھہراؤ اور الفاظ کے بے موقع محل کے استعمال سے بھری ہوئی ہیں۔ پریوں اور پری زادوں کے مکالموں کا زیادہ تر حصہ قافیہ بندی کی چار بحر والی نظم پر مشتمل ہے جو کہ منظرِ قدرت کے حسین خیال سے بھرا ہوا ہے۔ پریوں کا راجا اوبرون اور رانی ٹٹینیاں، بادشاہ تھیسیس اور رانی ہیپولیٹا کی طرح شاہانہ جاہ و جلال کے انداز میں اپنا مافی الضمیر ادا کرتے ہیں۔ اس ڈرامے کے سبھی کرداروں کے مکالمے موقع محل کی مناسبت اور کرداروں کے طبقائی تصادم کے اعتبار سے پیش کیے گئے ہیں مثال کے طور پر دیہی اداکاروں کے مکالموں میں عاجزی اور انکساری اور شہری اداکاروں کے مکالموں میں غریبوں پر طنز اور ان کا استحصال دکھائی دیتا ہے اور کرداروں کے اسی طبقاتی فرق کو دکھانا ڈراما نگار کا مقصد بھی تھا۔ ڈراما ''کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا'' میں شہری اداکاروں کے ذریعے دیہاتی اداکاروں پر طنز کسنے اور ان کا استحصال کو ظاہر کرنے والے مکالمے کی ایک مثال درج ذیل ہے۔

تھیسیس : یہ آدمی کوما، فل اسٹاپ کچھ نہیں جانتا۔

لائیزینڈر : اس کی بھومیکا ایک بچھڑے کی طرح ہے مہاراج جور کنا جانتا ہی نہیں۔

ہیپولیٹا : دراصل اس نے اپنی بھومیکا کچھ اس طرح پڑھ دی، جیسے، ایک بچہ ستار پر ٹوٹ پڑے۔ یعنی آواز ضرور نکلتی رہی، لیکن آہنگ ندارد۔(199)

اس ڈرامے کے مکالمے تصنع اور بناوٹ سے پاک، فطری، سلیس اور موزوں ہیں جو کرداروں کے ارتقاء کو دکھانے کے ساتھ ساتھ اس کے بہت سے پہلوؤں کو بھی واضح کرتے ہیں۔ ڈرامے کے یہ کردار سماج کے جس بھی معاشرے، طبقے یا ماحول سے تعلق رکھتے ہیں حبیب تنویر نے اسی کی مناسبت سے زبان استعمال کی ہے۔ شیکسپیئر کے ڈرامے کے برخلاف چونکہ اس ڈرامے میں تھیسیس کو ہندوستان کا بادشاہ بنا کر پیش کیا ہے اس لیے انہوں نے اس کے دربار کی زبان ہندی آمیز اردو رکھی ہے اور دیہی اداکاروں کو چھتیس گڑھ کے کسی گاؤں کا شہری بنا کر پیش کیا ہے اس لیے ان کرداروں کے لیے چھتیس گڑھ کے دیہاتوں میں بولی جانے والی عام فہم زبان استعمال کی ہے۔ پریوں کے مکالموں کی زبان خالص اردو ہے جو زیادہ تر منظوم ہے۔ اس کے علاوہ حبیب تنویر اس ڈرامے میں بہت سارے خالص ادبی محاوروں جیسے خرگوش ہونا اور گدھے کے سر پر سینگ وغیرہ جیسے کو مکالموں میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ ڈراما ''کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا'' میں پرامس اور تھسبی کی محبت پر مبنی جو المیہ ڈراما پیش کیا گیا ہے اس میں سادہ و سلیس نثر اور آزاد نظم عام بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔ مثال کے طور پر:

تھسبی : یار میرا کیا آپہنچا، ہے کیا تو ہی میرا یار۔
پرامس : ہاں میں ہوں تیرا ہی پیار، میں ہوں تیرا ہی رانجھا۔
تھسبی : میں بھی وہی ہوں تیری ہیر۔
پرامس : میں مجنو ہوں تیرا دیوانہ۔
تھسبی : میں بھی وہی تیری لیلیٰ۔(200)

ان مکالموں سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ڈرامے کی زبان بہت ہی سادہ، سلیس، عام فہم اور عوام کے بہت ہی قریب ہے، جو اردو، ہندی مشترکہ تہذیب کی علامت ہے گرچہ یہ ان اداکاروں کے ذریعے ادا کی گئی ہے جن کی اپنی مادری زبان تو چھتیس گڑھی ہے لیکن حبیب تنویر نے اس کو عام بول چال کی زبان میں بہت فطری انداز میں پیش کیا ہے۔ جس کی وجہ سے یہ ڈرامے میں پیش کردہ ڈرامے کے مرکزی کردار پرامس اور تھسبی کی مادری زبان بن گئی ہے۔ لیکن عام بول چال کی زبان کے علاوہ خالص ہندی زبان کا بھی استعمال ہوا ہے۔

تھیسیس :بتاؤ!منور نجن کی کیا ویوستھا ہے؟

فلوسٹریٹ :سارے پروگرام کی یہ فہرست ہے حضور۔ آپ خود ہی دیکھ لیں، کون ساپروگرام آپ کو پسند ہے۔(201)

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس ڈرامے میں عام بول چال کے علاوہ شدھ ہندی الفاظ کا بخوبی استعمال ہوا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ تھیسیس کے دربار کی قومی اور مادری زبان ہے، اس لیے ان درباریوں کے مکالموں کا ہندی زبان میں ہونا فطری تھا۔ ہندی کے علاوہ اس ڈرامے میں خالص اردو زبان کا بھی استعمال ہوئی ہے جس کی ایک مثال درج ذیل ہے:

اوبرون :نہ جانے ٹٹینیاں ابھی تک جاگ اٹھی ہے یا نہیں۔
جاگنے پر اسے کیا شے نظر آئی ہوگی، کون وحشی اسے پہلے نظر آیا ہوگا، اس نے ان آنکھوں سے پھر آنکھ
لڑائی ہوگی، جان ودل سے اسے پھر ساتھ سلایا ہوگا۔ لو وہ میرا قاصد آگیا
بتا اے میری دیوانی روح
کیا ہے حال آسیب زدہ اس رات کا کچھ بتلا۔(202)

اس اقتباس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس ڈرامے میں ہندی اور عام بول چال کے الفاظ کے علاوہ خالص اردو الفاظ کا بحسنِ خوبی استعمال ہوا ہے۔ حبیب تنویر کو اس بات کا علم تھا کہ اگر اس ڈرامے میں لطافت اور دلکشی پیدا کرنی ہے تو کرداروں کی زبان ڈرامے کی اسکرپٹ کے مطابق ہونی چاہئیے یعنی ڈرامے میں جس معاشرے، سماج یا ملک کا قصہ بیان کیا جارہا ہو اس کی زبان اسی کی مناسبت سے ہونی چاہیئے۔ اس لیے حبیب تنویر نے کرداروں کے فرق کو دکھانے کے لیے پلاٹ کے سبھی قصوں کی زبان الگ الگ رکھی ہے تاکہ ناظرین آسانی سے کرداروں کو پہچان سکیں۔ اس ڈرامے کی یہ خصوصیت اسٹیج پیشکش کے لحاظ سے کارگر ثابت ہوئی۔

حبیب تنویر نے ڈراما"کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" میں ترجمے کے بجائے تصرف پر زیادہ زور دیا ہے، اسی وجہ سے انہوں نے شیکسپیئر کے ڈرامے کے پلاٹ سے زیادہ چھیڑ چھاڑ نہیں کرتے ہوئے ان کے سیدھے سادے اور دیہی پس منظر میں پیش کیے گئے عشقیہ جذبات کو بالکل ویسے ہی چھتیس گڑھی دیہی پس منظر دے کر لوک ناٹک کی ہیئت میں پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے کی یہی تکنیک اس کی سب سے بڑی خوبی بن گئی۔ چونکہ حبیب تنویر نے شیکسپیئر کے اس ڈرامے کا ترجمہ کر کے اسے فوک ڈرامے کی تکنیک کے موافق ڈیزائن کیا تھا اس لیے انہوں نے لوک ناٹک کی ہیئت

کے مطابق ڈرامے کا آغاز رقص اور موسیقی سے کیا ہے اور ہر سین کے شروع ہونے سے پہلے ایک گیت کو پیش کیا ہے۔ جس کا مقصد آنے والے مناظر کو واضح کرنا یا دو منظروں کے بیچ کڑی قائم کرنا ہے۔

حبیب تنویر کا ترجمہ شدہ ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" کا قصہ بہترین و دلچسپ قصے اور خوبصورت گیتوں کے ساتھ تکمیل کو پہنچتا ہے۔ انہوں نے اس کے لیے جو گیت لکھے ہیں اس میں وہ شیکسپیئر کی نظموں کی پیچیدہ تصویر اور برتولت بریخت کی جدید حقیقت پسندی کے خیالوں کو پوری طرح سے عملی جامہ پہنایا ہے۔ ان گیتوں میں ایک طرف جدید شعور کا نیا پن ہے تو دوسری طرف کلاسیکی روایت اور اسٹائل کی تکنیک ہے۔ ان گیتوں کے زیادہ تر طرز چھتیس گڑھی کلاسیکی لوک گیت پر مشتمل ہیں۔ دراصل چھتیس گڑھ میں ایک خاص طرح کی بانسری ہوتی ہے جس کا وہاں پر ایک موسیقی آلہ کی شکل میں استعمال کیا جاتا ہے، جس میں قصہ، بانس موسیقی اور گیت ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے کے ترجمے میں چھتیس گڑھ کے اس مزاحیہ طرز کا بانس لوک گیت کا بہت ہی معنی خیز استعمال کیا ہے۔

ڈراما "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" حبیب تنویر کے سیاسی اور سماجی شعور کو ظاہر کرتا ہے اور انسان کے طبقاتی فرق کا دکھانے کے ساتھ ساتھ حقیقی محبت کی بازیافت کرا کر اسے شادی کی تکمیل کے لیے یقینی بناتا ہے۔ انسان کی زندگی میں وقت کی اہمیت اور اس کی قدر و قیمت کو دکھانے کے ساتھ ہی انسان کے آپسی تباہ شدہ تعلقات کو ختم کر کے ملک میں امن و امان قائم کر انسانی بھائی چارہ کی تعلیم دیتا ہے اور تھیسیس اور اس کے محل کے قانونی نظام کو ملک کے عدالتی نظام کا غیر معمولی ضابطۂ اخلاق کا پیشوا بنا کر پیش کرتا ہے جو کہ نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کو اپنی پسند کی شادی نہ کرنے دینے کے ظلم کی حمایت کرتے ہوئے انھیں سزائے موت یا پھر شہر بدر کر دیتا ہے۔ اس ڈرامے کے ذریعہ ایسے سخت قانون کی مخالفت کرتے ہوئے اس سے رونما ہونے والے المناک نتائج کو دکھا کر ایسے سخت قانون کو جلد سے جلد بدلنے کی تلقین کرتا ہے۔ عدم مساوات، جنسی تفریق اور سیاسی جبر و استحصال وغیرہ سماج کے ایسے مسائل ہیں جو شیکسپیئر کے دور میں ہوتے تھے اور آج بھی ہو رہے ہیں اور مستقبل میں بھی شاید ہوتے رہیں گے۔ یہ ڈراما اس طرح کے مسائل کو ختم کرنے کے لیے ہر دور میں انسانوں کی رہنمائی کرتا رہا ہے اور کرتا رہے گا اس کی عظمت اور معنویت کبھی کم نہیں ہوگی۔

حوالہ جات:

1. BrownTovor Encyclopedia Britannica vo. 7. P 576.
2-Chenyshaldon The Theatre Tudor Edi New York.1947.p 13
2. (1،2 حوالہ۔ڈاکٹر محمد شاہد حسین، ڈراما فن اور روایت ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۲۰۰۶ء ص ن۔9)
3. ڈاکٹر قمر رئیس، اردو ڈراما (انتخاب مع مقدمہ) سرسید بک ڈپو علی گڑھ ۱۹۶۱ء ص ن9
4. رحمان مذنب، ڈرامے کی ابتداء، ماہ نامہ سیارہ بابت ماہ مارچ ۱۹۴۶ء ص54
5. ایضاً ' ' " " ص ن54
6. محمد اسلم قریشی، ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۱ء ص ن67
7. ڈاکٹر عابد حسین، ڈراما کیا چیز ہے، ماہ نامہ جامعہ دہلی اکتوبر ۱۹۲۹ء ص ن275
8. نیکول، دی تھوری آف ڈراما (حوالہ) پروفیسر اسلم قریشی، ڈرامانگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء ص8
9. ایضاً" " "ص ن 10
10. ایضاً" " "ص ن11
11. نیکول، دی تھوری آف ڈراما (حوالہ) جے این کوسل، آزادی کے بعد اردو ڈراما، ماہ نامہ آج کل ۱۹۸۹ء ص ن7
12. An introduction to the study of Literature By Hudson
13. عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۵ء ص ن5
14. سید عباس رضوی، انارکلی (مرتب)، لکھنؤ ۱۹۷۷ء ص ن12
15. محمد حسن، ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۹ء ص ن134
16. پروفیسر اسلم قریشی، ڈرامانگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء ص 14
17. ایضاً" " "ص ن11
18. پروفیسر اسلم قریشی، ڈرامانگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء ص ن21
19. عزیز احمد، فن شاعری (ترجمہ)، ارسطو، بوطیقا انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۷ء ص ن63
20. شمس الرحمٰن فاروقی، شعریات (ترجمہ) بوطیقا، ارسطو، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۰ء ص ن 49
21. ارسطو، بوطیقا (ترجمہ) جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۱ء ص ن56
22. فیض، ماہ نامہ ڈرامانمبر، گورکھپور، ۱۹۶۷ء ص ن8
23. ڈاکٹر قمر رئیس، اردو ڈراما، انتخاب مع مقدمہ (مرتب)، سرسید بک ڈپو علی گڑھ ۱۹۶۱ء ص ن 29
24. پروفیسر اسلم قریشی، ڈرامانگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء ص ن223
25. صفدر آہ، ہندوستانی ڈراما، نیشنل بک ٹرسٹ دہلی ۱۹۲۶ء ص172

26 سید بادشاہ حسین، اردو میں ڈراما نگاری، مطبوعہ شمس المطابع مشین پریس، حیدر آباد، ۱۹۳۵ء ص ن 59

27 ڈاکٹر عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقاء، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۵ء ص ن 60

28 اردو کا پہلا ایک بابی ڈراما، ادارہ ادب اردو بمبئی جولائی ۱۹۷۲ء ص ن 17

29 سید حسن، اردو کا پہلا ڈراما، ہماری زبان ستمبر ۱۹۷۴ء ص ن 8

30 محمد عمر نورالٰہی ناٹک ساگر، ساہتیہ اکادمی، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 385

31 آل احمد سرور، تنقیدی اشارے، ہندوستانی ادب میں آغا حشر کا درجہ، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ ۱۹۵۵ء ص ن 137

32 انجم کتیال (انٹرویو)، مسعود الحق۔ تحریریں، تقریریں، باتیں اور ملاقاتیں، دلّی کتاب گھر، ۲۰۱۳ء ص ن 323

33 "ایضاً" " " " ص ن 328

34 Anjum Katyal, Habib Tanvir Towards and Inclusive Theatre,Sage .dehli p.n. 20 Publications

35 It Must Flow' A Life in Theatre : Habib Tanvir,Anjum Katyal,Seagull Books page no. 17

36 انجم کتیال، ایک بات چیت حبیب تنویر کے ساتھ (انٹرویو)

37 مدھیہ پردیش کلا پریشد کا جریدہ کلاوارتا شمارہ 183 ص ن 18

38 حبیب تنویر، پچھلے سال الجھنے کے سلسلے میں کچھ وچار، نٹ رنگ، جولائی۔ دسمبر ۲۰۱۰ء ص ن۔ 52

39 جاوید ملک، حبیب تنویر سے ایک بات چیت، مسعود الحق، دلّی کتاب گھر، ۲۰۱۳ء ص ن 290

40 اقبال نیازی، حبیب تنویر کے رنگ نصف صدی کے کینوس پر، ماہنامہ آج کل، نئی دہلی، اکتوبر ۲۰۰۹ء ص ن 15

41 ریوتی سرن شرما، حبیب تنویر بنام خرد کا نام پڑ گیا جنوں، جنوں کا خرد، ایوان اردو، دہلی، نومبر ۲۰۰۹ء ص ن 15

42 اقبال نیازی، حبیب تنویر کے رنگ نصف صدی کے کینوس پر، آج کل، نئی دہلی، اکتوبر ۲۰۰۹ء ص ن 16

43 اقبال نیازی، حبیب تنویر کے رنگ، عالمی ادب اردو، دہلی ۲۰۱۰ء ص ن 204

44 اقبال نیازی، حبیب تنویر کے رنگ نصف صدی کے کینوس پر، آج کل، نئی دہلی، اکتوبر ۲۰۰۹ء ص ن 17

45 مہاویر اگروال، چھتیس گڑھی لوک ناٹیہ: ناچا (ہندی)، درگ پرکاشن ۱۹۹۹ء ص ن 199

46 پرتیبھا اگروال، حبیب تنویر ایک رنگ ویکتتو، ناٹیہ شودھ سنستھان (ہندی) نومبر ۱۹۹۳ء ص ن 50

47 اقبال نیازی، حبیب تنویر کے رنگ، عالمی ادب اردو، دہلی ۲۰۱۰ء ص ن 206

48 عزیز احمد، فن شاعری، ترجمہ (بوطیقا) ارسطو، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۴۱ء ص ن 24

49 عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۵ء ص ن 30

50 وقار عظیم، آغا حشر اور ان کے ڈرامے، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی, ۱۹۷۸ء ص ن 15

51 وقار عظیم آغا حشر اور ان کے ڈرامے وقار عظیم، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی, ۱۹۷۸ء ص ن 14

52 عزیز احمد، فن شاعری (ترجمہ)، ارسطو، بوطیقا انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۷ء ص ن 25

53 ڈاکٹر ظہور الدین، جدید اردو ڈراما، ادارہ فکرِ جدید، نئی دہلی ۱۹۸۷ء ص ن 28

54 وقار عظیم، آغا حشر کاشیری اور ان کے ڈرامے، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۷۸ء ص ن 38

55 ارسطو، بوطیقا (ترجمہ) جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۱ء ص ن 39

56 حبیب تنویر، آگرہ بازار، طبع اوّل، آزاد کتاب گھر اپریل ۱۹۵۴ء ص ن 33-34

57 اسلم قریشی، ڈرامانگاری کا فن، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص ن 145

58 عزیز مرزا (مترجم)، وکرم اروسی، مترجم، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، حیدر آباد، ۱۹۰۷ء ص 17

59 ڈاکٹر محمد شفیع، آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ، عوامی پریس مالیگاؤں ۱۹۸۸ء ص ن 23

60 پروفیسر سید عباس رضوی، اردو ڈراما اور انارکلی، بھوپال بک ہاؤس بھوپال ۱۹۷۷ء ص ن 16

61 عابد حسین، سید، مضامین عابد، لطیفی پریس، دہلی، ۱۹۴۷ء ص ن 185

62 ڈاکٹر قمر رئیس، اردو ڈرامہ انتخاب مع مقدمہ، سرسید بکڈپو۔ علی گڑھ ۱۹۶۱ء ص ن 15

63 حبیب تنویر، دورنگ، آگرہ بازار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 107

64 حبیب تنویر، چرنداس چور، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 68

65 حبیب تنویر، بہادر کلارن،، وانی پبلکیشن، دہلی ۲۰۰۴ء ص 77

66 حبیب تنویر، چاندی کا چمچہ، وانی پبلیکشن، دہلی ۲۰۰۹ء ص ن 4

67 عشرت رحمانی، اردو ڈراما کا ارتقاء، ایجوکیشنل بک ہاوس۔ علی گڑھ ۱۹۷۸ء ص ن 22

68 حبیب تنویر، چرنداس چور، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 42

69 حبیب تنویر، دورنگ، آگرہ بازار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 103

70 انیس اعظمی، حبیب تنویر۔ چند یادیں چند باتیں، عالمی ادب اردو، ن، دہلی، ۲۰۱۰ء ص ن 212

71 حبیب تنویر، چرنداس چور، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 66

72 محمد حسن، ادبیات شناسی، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۲۰۰۰ء ص ن 148

73 حبیب تنویر، چرنداس چور، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 78

74 حبیب تنویر، دورنگ، آگرہ بازار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 75

75 حبیب تنویر، ایک عورت ہیپشیا بھی تھی، وانی پبلیکیشن، نئی دلّی ۲۰۰۴ء ص ن 19،20

76 حبیب تنویر، چاندی کا چمچہ، وانی پبلیکشن، دہلی ۲۰۰۹ء ص 8

77 محمد عمر و نور الٰہی، ناٹک ساگر، اُتّر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۲ء ص ن 333

78 مسعود الحق، تحریریں، تقریں، باتیں اور ملاقاتیں، دلّی کتاب گھر ۲۰۱۳ء ص ن 114

79 ظہیر انور، ڈراما فن اور تکنیک، شرجیل آرٹس پبلی کیشنز، کلکتہ، ۱۹۹۶ء ص ن 54

80. محمد حسن، مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے، مکتبہ دین و ادب، لکھنؤ، ۱۹۷۵ء ص ن 21،20
81. حبیب تنویر، کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا، وانی پبلیکیشن، نئی دلّی، ۲۰۰۱ء ص ن 28
82. حبیب تنویر، دورنگ، آگرہ بازار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 102
83. ایضاً " " " ص ن 57
84. حبیب تنویر، چرنداس چور، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 43
85. حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 58
86. حبیب تنویر، آگرہ بازار، آزاد کتاب گھر، دہلی ۱۹۵۴ء، ص ن 23
87. عشرت رحمانی، اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۵ء ص ن 5
88. پروفیسر اسلم قریشی، ڈرامانگاری کا فن، مجلس ترقیٔ ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص ن 20
89. ایضاً " " " " ص ن 20
90. االیضاً " " " " ص ن 21
91. Discovering Drama by Elizabeth A. Drew, W.W Norton, Incorporated 1937 pno.11
92. عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلیشرز، لکھنؤ، ۱۹۷۳ء ص ن 29
93. حبیب تنویر اور ان کے ڈراموں سے متعلق انیس اعظمی سے ایک انٹرویو ۲۰۱۷ء
94. انیس اعظمی، حبیب تنویر۔ چند یادیں چند باتیں، اردو ادب، نئی دہلی، جولائی، اگست ۲۰۰۹ء ص ن 138
95. حبیب تنویر، دورنگ، آگرہ بازار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 56
96. حبیب تنویر، چرنداس چور (مقدمہ)، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء
97. شمپا شاہ، حبیب صاحب سے ایک گفتگو، مسعود الحق، تحریریں، تقریریں، باتیں اور ملاقاتیں۔ دلّی کتاب گھر، دہلی ۲۰۱۳ء ص ن 359
98. عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلیشرز، لکھنؤ، ۱۹۷۳ء ص ن 315
99. جاوید ملک، انٹرویو، مسعود الحق، تحریں، تقریں، باتیں اور ملاقاتیں، دلّی کتاب گھر، ۲۰۱۳ء ص ن 289
100. حبیب تنویر، ہندوستان کے موجودہ تھیٹر پر ایک نظر، آج کل، ڈرامانمبر مئی ۱۹۹۴ء ص ن 6
101. عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلیشرز، لکھنؤ، ۱۹۷۳ء ص ن 291
102. مسعود الحق، تحریں، تقریں باتیں اور ملاقاتیں، دلّی کتاب گھر، ۲۰۱۳ء 116
103. حبیب تنویر، ہندوستان کے موجودہ تھیٹر پر ایک نظر، آجکل مئی ۱۹۹۴ء ص ن 4
104. حبیب تنویر تھیٹر میں میرے انقلابی اور روایت شکن ساتھی، اردو ادب، جولائی۔ ستمبر ۲۰۰۹ء ص ن 111
105. اقبال نیازی، نصف صدی کے کینوس پر بحوالہ آج کل دہلی، جلد 68، شمارہ۔3 اکتوبر ۲۰۰۹ء ص ن 19

106 حبیب تنویر، آگرہ بازار، آزاد کتاب گھر، دہلی ۱۹۵۴ء ص ن 36

107 حبیب تنویر، ایک عورت ہیپشیا بھی تھی وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۴ء ص ن 86-87

108 حبیب تنویر، ایک عورت ہیپشیا بھی تھی وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۴ء ص ن 46

109 مہاویر اگروال، حبیب تنویر کا رنگ سنسار، درگ شری، پرکاشن، ۲۰۰۴ء ص ن 152

110 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، ایجو کیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 60

111 حبیب تنویر، تین کھیل، گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۴ء ص ن 61

112 اصغر وجاہت، جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جناہی نئیں، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۶ء ص ن 62

113 اصغر وجاہت، جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جناہی نئیں، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۶ء ص ن 63

114 مہاویر اگروال، حبیب تنویر کا رنگ سنسار، درگ شری، پرکاشن ، ۲۰۰۴ء ص ن 195

115 مہاویر اگروال، حبیب تنویر کا رنگ سنسار، درگ شری، پرکاشن، ۲۰۰۴ء ص ن 232

116 مسعود الحق، تحریریں، تقریریں، باتیں اور ملاقاتیں، دلّی کتاب گھر ۲۰۱۳ء ص ن 193

117 ڈاکٹر عابد حسین، قومی تہذیب کا مسئلہ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۵ء ص ن 8

118 کیمبرج بین الاقوامی انگریزی ڈکشنری

119 مسعود الحق، تحریریں، تقریریں، باتیں اور ملاقاتیں، دلّی کتاب گھر، ۲۰۱۳ء ص ن 116

120 حبیب تنویر، دور نگ، آگرہ بازار، ایجو کیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 50

121 حبیب تنویر، دور نگ، شطرنج کے مہرے، ایجو کیشن پبلیکیشن ہاؤس دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 140

122 حبیب تنویر، چرنداس چور (مقدمہ)، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 3

123 حبیب تنویر، چرنداس چور، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 80

124 حبیب تنویر، ڈراما مجموعہ پچ رنگ، پرمپرا، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۸ء ص ن 46

125 حبیب تنویر، ڈراما مجموعہ پچ رنگ، پرمپرا، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۸ء ص ن 44

126 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، ایکٹ: 1، منظر: 3 ایجو کیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 29

127 حبیب تنویر، چرنداس چور (مقدمہ)، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 17 اور 41

128 حبیب تنویر، دور نگ، آگرہ بازار، ایجو کیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 64

129 حبیب تنویر، آگ کی گیند، وانی پبلیکیشن نئی دہلی 8۲۰۰ء ص ن 7

130 حبیب تنویر، پچ رنگ، پرمپرا، وانی پبلیکیشن نئی دہلی 8۲۰۰ء ص ن 44

131 حبیب تنویر، پچ رنگ، دودھ کا گلاس، وانی پبلیکیشن نئی دہلی 8۲۰۰ء ص ن 78، 75، 72

132 حبیب تنویر، چاندی کا چمچہ، وانی پبلیکشن، دہلی ۲۰۰۹ء ص ن 7

133 حبیب تنویر، تین کھیل، بہادر کلارن، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۴ء ص ن 63

134 حبیب تنویر، زہریلی ہوا، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۴ء ص ن 50

135 حبیب تنویر، پونگا پنڈت، ہم نے حبیب تنویر کو دیکھا ہے، سہمت، نئی دہلی، جنوری۔ دسمبر ۲۰۰۹ء ص ن 155

136 حبیب تنویر، تین کھیل، گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۴ء ص ن 182

137 حبیب تنویر، کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۱ء ص ن 5

138 حبیب تنویر، ایک عورت ہیپشیا بھی تھی، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۴ء ص ن 52

139 اصغر وجاحت، جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۶ء ص ن 76

140 اصغر وجاحت، جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنماہی نئیں، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۶ء ص ن 43

141 جاوید صدیقی، اپنے کامریڈ حبیب، آج کل، دہلی، شمارہ 3 اکتوبر ۲۰۰۹ء ص ن 4

142 حبیب تنویر، دو رنگ، آگرہ بازار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 47

143 حبیب تنویر، آگرہ بازار، آزاد کتاب گھر، دہلی ۱۹۵۴ء ص ن 30

144 حبیب تنویر، دو رنگ، آگرہ بازار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 56

145 حبیب تنویر، دو رنگ، آگرہ بازار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 49

146 محمد حسن، اردو ڈراموں کا انتخاب، آگرہ بازار، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی ۱۹۹۸ء ص ن 41

147 حبیب تنویر، آگرہ بازار، آزاد کتاب گھر، دہلی ۱۹۵۴ء ص ن 54

148 حبیب تنویر، چرنداس چور (مقدمہ)، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 46

149 حبیب تنویر، دو رنگ، شطرنج کے مہرے، ایکٹ۔1، ایجوکیشن پبلیکیشن ہاؤس دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 131

150 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 18

151 حبیب تنویر، زہریلی ہوا (مقدمہ)، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۴ء ص ن 9

152 حبیب تنویر، زہریلی ہوا، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۴ء ص ن 43

153 حبیب تنویر، سات پیسے، شمارہ۔3، آج کل۔ دہلی اکتوبر ۲۰۰۹ء ص ن 41

154 حبیب تنویر، ہرما کی امر کہانی، پستکاین، دہلی ۱۹۹۰ء ص ن 15-16

155 عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلیشرز، لکھنؤ، ۱۹۷۳ء ص 283

156 عطیہ نشاط، اردو ڈراما روایت اور تجربہ، نصرت پبلیشرز، لکھنؤ، ۱۹۷۳ء ص ن 284

157 حبیب تنویر، دو رنگ، آگرہ بازار، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۵ء ص ن 37

158 ایضاً " " " " ص ن 11

159 حبیب تنویر، آگرہ بازار، آزاد کتاب گھر، دہلی ۱۹۵۴ء ص ن 74

160 ڈاکٹر ظہورالدین، جدید اردو ڈراما، ادارہ فکرِ جدید، نئی دہلی ۱۹۸۷ء ص ن 184

161 حبیب تنویر دورنگ، شطرنج کے مہرے، ایجوکیشن پبلیکیشن ہاؤس دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 122

162 ایضاً " " " " ص ن 128

163 It Must Flow' A Life in Theatre, Habib Tanvir, Anjum Katyal,seagullindia, pn 17

164 حبیب تنویر، دورنگ، شطرنج کے مہرے، ایجوکیشن پبلیکیشن ہاؤس دہلی ۲۰۰۵ء ص 127

165 زبیر رضوی، آزادی کے بعد اردو اسٹیج ڈرامے (شطرنج کے مہرے) ایکٹ۔1، قومی کونسل، دہلی ۲۰۰۸ء ص 25

166 حبیب تنویر، دورنگ، شطرنج کے مہرے، ایکٹ۔3، ایجوکیشن پبلیکیشن ہاؤس دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 194

167 زبیر رضوی، آزادی کے بعد اردو اسٹیج ڈرامے (شطرنج کے مہرے) ایکٹ۔1، قومی کونسل، دہلی ۲۰۰۸ء ص 55

168 حبیب تنویر، دورنگ، شطرنج کے مہرے، ایکٹ۔2، ایجوکیشن پبلیکیشن ہاؤس دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 161

169 حبیب تنویر، دورنگ، شطرنج کے مہرے، ایکٹ۔3، ایجوکیشن پبلیکیشن ہاؤس دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 184

170 پریم چند، شطرنج کی بازی، خواب وخیال، پرنس بُک ڈپو، نئی دہلی ۱۹۸۷ء ص ن 67

171 حبیب تنویر، چرنداس چور (مقدمہ)، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 3

172 پرسنّا، حبیب تنویر کی حقیقی اہمیت، مسعود الحق، حبیب تنویر کا رنگ منچ، دلّی کتاب گھر ۲۰۱۲ء ص ن 40

173 جاوید صدیقی، اپنے کامریڈ حبیب، آج کل، دہلی، شمارہ۔3 اکتوبر ۲۰۰۹ء ص ن 4

174 جاوید ملک، حبیب تنویر کے ساتھ ایک گفتگو (انٹرویو)، مسعود الحق، تحریریں، تقریریں، باتیں اور ملاقاتیں۔ دلّی کتاب گھر، دہلی ۲۰۱۳ء ص ن 305

175 حبیب تنویر، چرنداس چور (مقدمہ)، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 15

176 اقبال نیازی، نصف صدی کے کینوس پر، آج کل، دہلی (تنویر نمبر) اکتوبر ۲۰۰۹ء ص ن 18

177 حبیب تنویر، چرنداس چور (مقدمہ)، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 79

178 عزیز احمد، فن شاعری (ترجمہ) بوطیقا، ارسطو، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۷ء ص ن 63

179 حبیب تنویر، چرنداس چور (مقدمہ)، پستکاین، دہلی ۲۰۱۲ء ص ن 48

180 اصغر وجاہت، جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنما ہی نئیں، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۹ء ص ن 84

181 مظہر امام "کتاب نما" جون ۱۹۹۱ء

182 ندا فاضلی "ادب نامہ" ہفتہ واری کالم ممبئی ۱۹۹۱ء

183 اصغر وجاہت، جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنما ہی نئیں" وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۶ء

184 اصغر وجاہت، جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنما ہی نئیں، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۶ء ص ن 11

185 اصغر وجاحت، جس نے لاہور نئیں دیکھاوہ جنما ہی نئی، ذہن جدید، جلد1، شمارہ۔2، دسمبر۔ فروری ۱۹۹۱ء ص 52

186 ایضاً ” ” ” ” ”منظر ۳۔ ص ن 67

187 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین (مقدمہ)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 8

188 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، ایکٹ:1، منظر:3 ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 26

189 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، منظر:4، یجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 37

190 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، ایکٹ:2، منظر:3، یجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 72

191 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، ایکٹ:1، منظر:6 اور 7، یجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 49 اور 54

192 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، ایکٹ:2، منظر:4، یجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 79

193 حبیب تنویر، دیکھ رہے ہیں نین، ایکٹ:1، منظر:6، یجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۵ء ص ن 44

194 A Midsummer Night’s Dream (Critical Essays),by Edited by Dorothea Kehler Published by Routledge London 1998 ,p.6

195 حبیب تنویر، ہندوستان کے موجودہ تھیٹر پر ایک نظر، آج کل شمارہ 03، اکتوبر ۲۰۰۹ء ص ن 32

196 A Midsummer Night’s Dream (Critical Essays),by Edited by Dorothea Kehler Published by Routledge London 1998 ,p6,7

197 *Bevington, David (1996). "But We Are Spirits of Another Sort': The Dark Side of Love and Magic in 'A Midsummer Night's Dream'". In Dutton, Richard. A Midsummer Night's Dream. New York:St. Martin's Press. p. 24*

198 A Midsummer Night’s Dream (Critical Essays),by Edited by Dorothea Kehler Published by Routledge London 1998 ,p7

199 حبیب تنویر، کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا، وانی پبلیکیشن نئی دہلی ۲۰۰۱ء ص ن 51

200 ایضاً ” ” “ ” “ ” “ ص ن 53

201 ایضاً ” ” “ ” “ ” “ ص ن 47

202 ایضاً ” ” “ ” “ ” “ ص ن 35،34

حواشی:

1 **سفر نامہ ہندوستان،** خواجہ حسن نظامی کا پہلا سفر نامہ ہے، جو ۱۹۰۷ء میں منظرِ عام پر آیا۔ اس سفر نامہ میں ناٹک یا تمثیل کے لیے سب سے پہلے ڈراما کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔

2 **درشیہ کاویہ،** وہ نظم ہوتی ہے، جسے اسٹیج پر اداکاروں کے ذریعے ناظرین کے سامنے عملاً پیش کیا جاتا ہے۔

3 **شرویہ کاویہ،** وہ نظم ہوتی ہے جسے مرثیہ کی طرح سامعین کو سنایا جائے اور سامعین یا قاری اسے صرف پڑھ کر یا سن کر لطف اندوز ہوں۔

4 **تطہیر** نفس، تزکیۂ نفس کا مترادف الفاظ ہے، جس کے معنی نفس کو پاک یا صاف کرنا ہے۔

5 **نواز،** فرخ سیر کے زمانے کا نواج تخلص رکھنے والا ایک ہندی شاعر تھا، اس نے ڈراما شکنتلا کو برج بھاشا میں ترجمہ کیا تھا۔

6 **عارضی فنکار،** وہ فنکار ہوتا ہے جو کسی ذرائع ترسیل سے عارضی ضرورت کے تحت یا وقتی طور پر استفادہ کے لیے جڑا ہوا ہو۔

7 **چنڈال،** یہ لفظ سنسکرت سے ہندی اور اردو میں آیا۔ چنڈال ہندوستانی معاشرے کی سب سے نچلی ذات ہوتی ہے جو مردوں کو جلانے کا کام کرتی ہے۔

8 **ڈیمیٹریس، ہلینا، لائیزنڈر اور ہرمیاں،** یہ شیکسپیئر کے مشہور ڈراما "اے مڈ سمر نائٹ ڈریم" کے چار نوجوان عاشق اور معشوق کے کردار ہیں۔

9 **دروپتی،** مہابھارت کا ایک اہم نسوانی کردار، پانچ پانڈو بھائیوں کی بیوی اور پنچال کے راجا دروپد کی بیٹی ہے۔

10 **ارسطوطالیس،** ارسطو کا اصل مخفف ہے جو یونانی زبان میں بمعنی کامل و فاضل آیا ہے۔

11 **ایپک تھیٹر،** ارسطو کے ڈراما کے اصول کے بر خلاف ڈراموں کو پیش کرنے کا ایک نیا اور منفرد طریقہ ہے جس کی ابتدا جرمن میں ہوئی۔

12 **Dialectical Process**، یعنی جدلیات کا طریقہ کار، اس کے معنی، جواباً سوالاً فن مباحثہ ہے۔ بسا اوقات سوال وجواب کے مناظرے کو سقراط سے بھی منسوب کیا جاتا ہے۔

13 **قربت،** Juxtaposition، دو چیزوں کی حقیقت کو اس کے بر عکس اثرات کے ساتھ ملا کر ایک دوسرے میں قربت پیدا کرنا۔

14 **رس،** کے معنی جذبہ، لطف، کیف کے ہیں۔ سنسکرت میں نظم سن کر یا ناٹک دیکھ کر جو خوشی حاصل ہوتی ہے اسے رس کہتے ہیں۔

15 **اُپدیش،** سچے کام کی ترغیب دینے والی نیک صلاح یا تعلیم کو اُپدیش کہتے ہیں یا دانشوروں کے ذریعے مذہب اور اخلاقیات سے متعلق بتائی گئی اچھی باتیں کو اُپدیش کہتے ہیں۔

16 **مہاتما،** وہ انسان جس کی روح یا آتما پاک ہو یا اعلیٰ نظریہ رکھنے والے انسان کو مہاتما کہا جاتا ہے۔

17 **چانکیہ،** چندر گپت موریہ کا اتالیق اور وزیر تھا۔ اس کا صلی نام وشنو گپت تھا اس لیے عوام اور راجا اسے چانکیہ کے نام سے پکارتے تھے۔

18 **تھیسیس،** یونان کی رزمیہ داستانوں کا ایک کردار ہے۔ ایتھنز کا بادشاہ اور اٹیکا کا قومی ہیرو ہے۔

19 **اوبرون،** قرون وسط میں مشہور یونانی رزمیہ داستانوں کا ایک کردار اور پریوں کا بادشاہ ہے۔ ولیم شیکسپیئر نے اپنے ڈراما "اے مڈ سمر نائٹ ڈریم" میں اس کردار کو پیش کیا ہے۔

20 **راکشس،** چندر گپت موریہ کے دور کا ایک باغی کردار ہے جس کی مہارت کو دیکھ کر چانکیہ نے اسے وزیر بنایا تھا۔

21 **ہرمادیو،** آزادی کے ہندوستان کے صوبہ چھتیس گڑھ کے قبائلی علاقے کا جمہوریت پسند راجا تھا۔

22 **ستیہ نامی،** صداقت ہی خدا ہے کے بنیادی عقیدے ماننے والے کو ستیہ نامی کہتے ہیں۔ اس مذہب کی بنیاد گزار گرو گھاسی داس تھے۔

23 **بہادر کلارن،** چھتیس گڑھ کے ضلع درگ کے تحصیل بلود میں کلار یعنی شراب بنانے والی ذات میں مشہور لوک کتھا کی ایک کردار ہے۔

24 **لورک چندا،** چھتیس گڑھ میں مشہور لوک کتھا اور لوک گیت لور کائن یا لورک چندا کے کردار ہیں، لورک اتر پردیش میں اہیر ذات کے مذہبی قصے کا اہم کردار ہے اور چندا اس کی معشوقہ ہے۔

25 **چارودت،** اجین کا رراجہ تھا اور شودرک کا مشہور سنسکرت ڈراما مرچھ کٹک کا مرکزی کردار ہے۔

26 **وسنت سینا،** چارودت کے زمانے کی ایک مشہور طوائف تھی جو چارودت سے محبت کرتی تھی۔

27 **پرتی نائک،** سنسکرت ڈراموں میں ولین یا اینٹی ہیرو کے کردار کو پرتی نائک کہا جاتا ہے۔

28 **ودوشک،** سنسکرت ڈراموں میں رقیب کے کردار کو ودوشک کہتے ہیں۔

29 **شرولک،** چارودت کے زمانے کا ایک چور جس نے چارودت کے سالے کے خلاف بغارت کر کے اسے شکست دی۔

30 **کورس کے کردار،** ڈراموں میں گیتوں یا نظموں کو کورس کے انداز میں پیش کرنے والے کردار کو کورس کے کردار کہتے ہیں۔

31 **سوتر دھار،** سنسکرت دراموں میں راوی کا کردار ادا کرنے والے کرادر کو سوتر دھار کہتے ہیں۔

32 **نٹی،** سنسکرت ڈراموں میں نت اداکار کو اور نٹی اداکارہ کو کہتے ہیں۔

33 **ہپشیا،** پانچ سو قبل مسیح کے الیکزینڈریا کے مشہور ماہرین ریاضیات کی بیٹی جس نے حکومت کی مذہبی شدت پسندی کے خلاف سیاسی تحریک چلائی تھی۔

34 **پنتھی گائک،** اخلاقیات سے متعلق ستیہ نامی مذہب کے گیت گانے والے کو پنتھی گائک کہتے ہیں۔

35 **وزیر علی،** اودھ سلطنت کے چوتھے نواب تھے، جن کی دور حکومت ۷۹۷اءسے ۷۹۸اءتک رہی۔

36 **پانڈووں،** مہابھارت کے قصے کے کردار راجا پانڈو اور کنتی کے پانچ بیٹے یودھسٹر، بھیم، ارجن، نکُل اور شہدیو

37 **اینگری مین،** انگریزی میں میں ولن یا انتی ہیرو کو اینگری ینگ مین کہتے ہیں۔

38 **چھچھان،** کلار ذات میں مشہور لوک قصے، بہادر کلارن" میں بہادر اور گیگریل کے راجا کی اولاد، جو ایڈیپس کامپلیکس کا شکار تھی۔

39 **ٹٹینیاں،** ایرانی کی رزمیہ داستان "دی نائٹس ٹیل" کی ایک کردار اور "اے مڈ سمر نائٹ ڈریم" ڈراما میں پریوں کی رانی ہے۔

40 **باٹم،** شیکسپیئر کے ڈراما "اے مڈ سمر نائٹ ڈریم" کا مرکزی کردار جس نے تھیسیس کی شادی کے موقع پر پیش کردہ ڈرامے میں پرامس کا رول ادا کیا تھا۔

41 **سائینسیس،** الیکزینڈریا کی عوامی تحریک کا ایک ترقی پسند کردار اور ہپشیا کا شاگرد تھا۔

42 **سیریل،** پانچ سو قبل مسیح الیکزینڈریا کا ایک پادری جس نے مذہبی شدت پسندی کا مظاہرہ کیا تھا۔

43 **آسٹریج،** پانچ سو قبل مسیح الیکزینڈریا شہر کا گورنر، جس نے ہپشیا کی عوامی تحریک میں اس کا ساتھ دیا تھا۔

44 **شیر اپیس،** الیکزینڈریا شہر کا شیر کی شکل کی مورتیوں والا ایک قدیم مندر، جسے عیسائیوں نے مسمار کر دیا تھا۔

45 **تنقیہ نفس،** تنقیہ کے معنی پاک وصاف کرنا، تنقیہ نفس سے مراد نفس کو آلائشوں سے پاک کرنا۔

46 **مکالماتی مفاہمت(A Side Dialogue)،** ڈرامے کا وہ مکالمہ جو کردار سے مخاطب نہ ہو کر ناظرین سے مخاطب ہو کر ادا کیا جائے۔

47 **رُخ کیری**، یہ بھی مکالمے کی ایک قسم ہوتی ہے جو ڈرامے کے آخر میں کردار ناظرین سے مخاطب ہو کر ادا کرتا ہے۔

48 **استفہامیہ انداز**، ڈرامے میں سوال و جواب کی صورت میں مکالمے پیش کرنے کو کہتے ہیں۔

49 **Improvisation**، ڈرامے میں برجستہ یا بر وقت مکالمہ تیار کر کے بولنے کو کہتے ہیں۔

50 **آرائشی کمرہ(Green Room)**، اسٹیج کے پیچھے کا وہ کمرہ جہاں پر اداکاروں کی زیبائش یا میک اَپ کیا جاتا ہے۔

51 **Nepathya**، سنسکرات ڈراموں میں اسٹیج کے پردے پیچھے کے آرائشی کمرہ کو نیپتھ کہتے ہیں۔

52 **Decolonized**، ڈرامے میں اداروں کو اپنی زبان میں مکالمے پیش کرنے کی آزادی دینے کو کہتے ہیں۔

53 **کابکی اسٹیج**، یہ ایک جاپانی کلاسکی ڈراما اسٹیج ہے اس کے بانی ایک جاپانی ڈراما نگار Izumo No Okuni تھا۔

54 **غنائیہ ڈراما**، یہ ایک منظوم ڈراما ہے، جس کی تدبیر گری اور اسلوب جزواً اور کلاً غنائیہ ہوتا ہے۔

55 **شودرک**، سنسکرت کا سب سے پہلا ڈراما نگار اور مشہور ڈراما ''مرچھ کٹک'' کا تخلیق کار ہے، اس کا ذکر پُرانوں میں بھی ملتا ہے۔

56 **دشاسن**، ہندو مہاکاویہ ''مہابھارت'' کے مطابق ہستینا پور کے کورو سماج کا راجا ہے، جس کا قتل کروچھیتر کے میدان میں بھیم نے کیا تھا۔

57 **کوروؤں**، مہابھارت کے مخصوص کردار ہیں، جنھوں نے دروپتی کا چیر ہرن کیا تھا، ان کی تعداد ایک سو تھی۔

58 **راوت ناچ**، یادو سماج کا دیوالی کے موقع پر کیا جانے والا روایتی رقص ہے۔ اس رقص میں راوت لوگ ایک خاص قسم کا لباس پہن کر ہاتھ میں سجی ہوئی لاٹھی لے کر ایک گروپ میں رقص کرتے ہیں۔

59 **پنڈوانی**، مہابھارت کے پاندوؤں کی کتھا پر مشتمل وہ ناٹیہ جس کو صرف ایک کردار پیش کرتا ہے۔ چھتیس گڑھ کی تیجن بائی پنڈوانی کی سب سے مشہور اداکارہ ہیں۔

60 **چندینی**، چھتیس گڑھ میں مشہور لوک کتھا اور گیت کی دو شیلیوں پر مشتمل لورک اور چندا کی محبت کی کہانی ہے۔

61 **بانسا**، چھتیس گڑھ کے یادو سماج کے ذریعے بانس کے بنائے گئے موسیقی کا آلہ پر گائے جانے والا گیت ہے۔

62 **Incest**، اس کے معنی زنائے محرم کے ہیں۔ ڈراموں میں قریبی رشتہ دار یا خونی رشتہ دار کے بیچ جنسی اخلاقی بے راہ روی کو پیش کرنے کو کہتے ہیں۔

63 **ایجٹ پروپ(Agitprop)**، روسی سویت یونین کے ذریعے استعمال کی گئی ایک تکنیک ہے، جس میں میک اپ اور اسٹیج کی آرائش کا استعمال سے گریز کیا جاتا ہے۔

64 **پس پردہ کی کی تکنیک،** ڈرامے میں بیک گراؤنڈ آواز دینے کی تکنیک کو کہتے ہیں۔ اس طرح کی تکنیک کا استعمال زیادہ تر فلم یا ٹی وی سیریل ڈراموں میں ہوتا ہے۔

65 **آرکیسٹرا،** تھیٹر میں موسیقی بجانے والے یا رقص کرنے والے گروپ کو آرکیسٹرا یا سازینہ کہتے ہیں۔

66 **یونیٹی تھیٹر (Unity Theatre)،** برطانیہ کے ترقی پسندوں کے ذریعے ۱۹۳۰ء چلائی گئی ایک تحریک ہے۔ جس میں پچاس سے زیادہ ڈراما گروپوں نے مل کر کام کیا۔

67 **ناچا شیلی،** چھتیس گڑھ کا لوک کتھاؤں پر مشتمل مشہور لوک آرٹ ہے۔ جس میں رقص، موسیقی، مکالمہ اور اداکاری ساتھ ساتھ میں ہوتی ہے۔

68 **توارث،** اس کے معنی ایک دوسرے کا میراث پانا یا وراثت میں بچے کا کا والدین سے جسمانی اور نفسی خصوصیات کا مشابہ ہونا۔

69 **اظہاریت (Expressionism)** ، مصوری اور سنگ تراشی کی وہ صنف ہے۔ جس میں ظاہری رنگ و روپ اور دیگر قدرتی صفات کو معنی خیز طور پر مسخ کیا جاتا ہے۔

70 **بریختین تھیٹر،** جرمن کے ایپک تھیٹر کو بریختین تھیٹر کے نام سے بھی جانا جاتا ہے کیوں کہ برتولت بریخت اس تھیٹر کے سب سے بڑے ڈراما نگار تھے انہیں کی بدولت یہ تھیٹر پوری دنیا میں مشہور ہوا۔

71 **ایڈنبرگ،** اسکارٹ لینڈ کی دارلحکومت ہے۔ فلموں کے آسکر ایوارڈ کی طرح یہاں بھی ایک ڈراما فیسٹیول منعقد کیا جاتا اور اس میں دنیا بھر کے ڈراموں کو دیکھا کر سب سے اچھے ڈرامے کو ایوارڈ سے نوازہ جاتا ہے۔

72 **جاز،** امریکی موسیقی کی رقصی طرز ہے، جس کی ایجاد امریکی حبشیوں کے گانے کی طرز سے ہوئی۔ یہ راگنی کے کچھ پردوں کو خدوف یا منقطع کر کے یہ طرز نکالی جاتی ہے۔

73 **گریٹ وال اور آئزلر،** گریٹ وال موسیقی چین کے جشن گریٹ وال کے موقع پر بجائی جانے والی موسیقی ہے اور آئزلر، یورپ کے آئزلر سُلومون کے ذریعے ایجاد کی گئی ایک یوروپی موسیقی ہے۔

74 **Alienation Effect**، یعنی اجنبیت کے اصول۔ یہ بریخت کے بنیادی اصول میں سے ایک ہے۔ اس میں اداکارہ کی کارکردگی کے مصنوعی طور پر یاد دہانیوں کے ذریعے کھیل میں جذباتی شراکت سے دور رکھا جاتا ہے۔

75 **اکملیت کا تھیٹر،** وہ تھیٹر جو عوام اور ان کے مصائب سے دور اپنے کنج عافیت میں بیٹھ کر دنیا و مافیہا سے بے خبر آرٹ کی خدمت کر رہا ہو۔

76 **بلی پرتھا،** ہندو سماج میں صدیوں چلی آرہی ایک خراب رسم ورواج جس میں انسانوں کو قتل کر دیا جاتا ہے۔

77 **فیمینزم،** عورتوں کو ان کے حقوق، سماجی مساوات اور قانونی تحفّظ فراہم کرنے کی تحریک کا نام ہے۔

78 **گلوب لائیزیشن،** یعنی عالمگیریت، لغوی طور پر اس سے مراد علاقائی یا مقامی مظاہر کو عالمگیر بنانے کا عمل ہے۔ ایک ایسی عملیت ہے جس سے ساری دنیا کے لوگ ایک معاشرے میں متحد ہو جائیں اور تمام افعال اکٹھے سر انجام دیں۔

79 **دیوار گیت،** چھتیس گڑھ کا مشہور لوک گیت ہے، جسے دیوار ذات کے لوگ گاتے ہیں۔ دیوار ذات کا بنجاروں کی طرح کوئی ایک ٹھکانا نہیں ہوتا ہے۔

80 **بھر تھری،** یہ چھتیس گڑھی لوک کتھا ہے، جس میں دو کردار ہوتے ہیں۔ بھر تھری گوپی چند جس سے یہ لوک کتھا شروع ہوتی ہے۔

81 **سوا گیت،** یہ ایک چھتیس گڑھی لوک گیت اور رقص ہے، جس میں عورتیں سوا یعنی طوطے کے ذریعے اپنے جذبات کو گیت کے ذریعے پیش کرتی ہیں۔

82 **کرما،** یہ ایک چھتیس گڑھی قبائلی گیت اور رقص ہے، جو کرما دیوتا کی مورتی کے اعتراف میں چکر لگا کر رقص کرتے ہوئے گایا جاتا ہے۔

83 **ددریا،** اس کو چھتیس گڑھی راجا گیت کہتے ہیں، جو عورتیں مہووا بینتے وقت یا مزدور لکڑی توڑتے یا پتے بینتے وقت گاتے ہیں۔

84 **سوہر بھاگ،** چھتیس گڑھ میں بچے کی پیدائش کے موقع پر یا اس کے سات مہینے کے ہونے کے موقع پر گائے جانے والا خوشی کا گیت ہے۔

85 **بھاڑ گیت،** یہ ایک چھتیس گڑھی رقص کے ساتھ گانے والا لوک گیت ہے، جسے کانور یا بھاڑ ذات کے لوگوں کے ذریعے گایا جاتا ہے۔

86 **گورا گوری،** یہ ایک چھتیس گڑھی لوک گیت ہے، جو دیوالی پر شنکر اور پاروتی کی پوجا کے موقع پر گایا جاتا ہے۔

87 **گنت،** یہ ہندوستان کا ایک مشہور لوک گیت ہے، جو خصوصاً گنیش کے تہوار کے موقع پر ان کی پوجا کرتے وقت گایا جاتا ہے۔

88 **گھاسی داس،** چھتیس گڑھ کے ستنا نامی مذہب کے ماننے والوں کے مذہبی گرو ہیں۔ جنہوں نے صداقت ہی خدا کے بنیادی اصول پر اپنے مذہب کی بنیاد رکھی تھی۔

89 **جنیو،** تین سوت والا ایک دھاگا ہوتا ہے جو ہندو مذہب کی رسم ہے جسے پوجا کے دوران یا علم حاصل کرنے کے دوران پہنا جاتا ہے۔

90 **سادھی،** توجہ مرکوز کرنے کے اعلٰی مقام کو کہتے ہیں یا مرنے والے کی قبر یا موکش حاصل کرنے کی اس جگہ کو کہتے ہیں، جسے روضہ کی طرح پکّا بنا دیا جاتا ہے۔

91 **چھیرا چھیری،** چھتیس گڑھ کا ایک مذہبی تہوار، جو شرد پورنیما یعنی پورے چاند کی رات کے موقع پر منایا جاتا ہے۔

92 **بہاؤلوک گیت، یہ** چھتیس گڑھی لوک گیت ہے، جو شادی کے موقع پر گایا جاتا ہے۔

93 **بیگا،** چھتیس گڑھ میں جھاڑ پھونک کرنے والے بابا کو بیگا کہتے ہیں۔

94 **تانترک،** ہندو مت میں جادو اور ٹونے پر مشتمل تنتر ایک ادبی صنف کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے صنف کے جانکار کو تانترک کہتے ہیں۔

95 **چتر گپت،** ہندوؤں کے مشہور دیوتا ہیں، جو ہندو عقیدے اور پُوران کے مطابق انسانوں کی نیکی اور بدی کا حساب و کتاب کرتے ہیں۔

96 **ٹوٹل تھیٹر،** جرمن کے رچرڈ ویگنر کی تھیٹر کی اصطلاح، جس میں موسیقی، مکالمہ، گیت اور عمل سبھی کچھ ہوتا ہے۔

97 **قوت مدرکہ،** حواس خمسہ کی اس قوت کو کہتے ہیں، جس سے عوارض حسیہ کا ادراک ہوتا ہے۔

98 **تپسیا،** روحانی یا قلبی عبادت یا ریاضت کو کہتے ہیں جس میں دھیان لگا کر پوجا اور پرستش کی جاتی ہے۔

99 **گیت اپدیش،** گیتا میں شری کرشن کے ذریعے ارجن کو دی گئی نصیحت کو گیت اپدیش کہتے ہیں۔

100 **Cause and effect**، اس کو اسباب و علل کی تھیوری بھی کہتے ہیں، جس کو ہیوم نے متعارف کروایا تھا۔ مارکس نے اپنے فلسفے میں اس کو بھی شامل کیا تھا۔

101 **دشنام طرازی(Slang)**، اس کے معنی برا بھلا کہنا، گالیاں دینا اور تضحیک کرنا کے ہیں۔ اعلان حق کے نام پر انفرادی سطح کی باہمی مداحی دشنام طرازی نثر اور شاعری کا ابہام ہے۔

102 **جوارا گیت،** وسنت رِتو کے موسم میں چھتیس گڑھ میں دیوی کی پوجا کے موقع پر گایا جانے والا گیت ہے۔

103 **عرقِ وفا،** وہ مافوق الفطری پھولوں کا عرق ہے، جس کو کسی کی آنکھ میں ڈال دینے پر وہ سب پہلے سامنے آنے والے کسی بھی جاندار پر فدا ہو سکتا ہے۔

☆☆☆

حاصلِ مطالعہ

ادب وزبان کی تاریخ میں صنف ڈراماسب سے قدیم ترین اور مقبول صنف ہے۔ اردو میں لفظ ڈراما تحریراً سب سے پہلے ۱۹۰۷ء میں سفر نامہ ہندوستان میں مستعمل ملتا ہے۔ ڈرامازبان کی لطافت، اشاریت، جذبات نگاری اور تاثیر کے اعتبار سے جہاں شاعری کے قریب ہے وہیں فنّی تکمیل اور موضوع کے اعتبار سے ناول کے مشابہ ہے۔ سنسکرت میں ڈراما نظم یا شاعری کی ایک قسم ہے جو شرویہ کاویہ اور درشیہ کاویہ دو طرح کی ہوتی ہے، لیکن اس کا شمار درشیہ کاویہ (نظم عینی) میں ہوتا ہے۔ ارسطو نے ''بوطیقا'' میں ڈرامے کو انسان کی نقالی کا ہی پیش مشتق قرار دیا ہے۔ اس کے نزدیک ڈراما، تطہیر نفس اور عمل قرار پاتا ہے۔ بھرت منی نے اس کو سکون کا ذریعہ قرار دیا ہے۔ برنیتر کے لیے ڈراما حوصلے کی کشمکش۔ بریخت کے لیے قوت احساس کو بیدار کرنے کا ذریعہ اور ولیم آلیور کے نزدیک ہماری لاطینی زندگی کا اظہار ہے۔

ڈراما سنسکرت اور یورپی ڈرامے سے اثر پذیر نہیں ہوا، بلکہ یہ اپنے سماج اور اپنے معاشرے کی پیداوار ہے۔ یونان ہی نہیں بلکہ ہندوستان میں قدیم زمانے سے ڈرامے کو بہت زیادہ مقبولیت اور مذہبی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن سنسکرت زبان کے زوال کے بعد ہندوستان میں اس صنف نے دم توڑ دیا۔ واجد علی شاہ اور امانت لکھنوی کی کوششوں سے یہ صنف دوبارہ زندہ ہوئی اور تجارتی تھیٹروں نے اسے عروج و دوام بخشا۔ آغا حشرؔ کاشمیری، مرزاہادی رسواؔ، امتیاز علی تاجؔ اور عابد حسین وغیرہ جیسے ادیبوں نے اسے ادبی حیثیت دلائی۔ لیکن پھر بھی یہ خواص پسند ہی رہا عوام تک اس کی رسائی نہ ہو سکی۔ تھیٹر کی ترقی پسند تنظیم ''اپٹا'' کے قیام کے بعد جن ادیبوں نے اردو اسٹیج ڈراما کی روایت کو زندہ رکھا اور اس کے رشتے کو عوام سے جوڑنے کی بھرپور کوشش کی ان میں ایک اہم اور مقبول نام حبیب تنویرؔ کا ہے۔ انہوں نے اردو ڈرامے کو جدیدیت سے متعارف کرایا اور پروفیشنل تھیٹر کو از سرِ نو زندہ کیا۔

حبیب تنویرؔ بچپن میں چھتیس گڑھ کی کالی باڑی کی ڈراما پیشکش اور بڑے بھائی ظہیر احمد کی ڈرامے میں شوقیہ اداکاری کو دیکھ کر ڈراموں کی طرف متوجہ ہوئے۔ محض گیارہ سال کی عمر میں ہی شیکسپیئر کے ایک ڈراما ''کنگ جارج'' میں حصہ لے کر ڈرامے میں اداکاری کرنے کا آغاز ہوا۔ شعر وشاعری کا شوق بڑے بھائی، ماموں اور والدہ سے ورثے میں ملا تھا۔ ریڈیو پر نشر ہونے والے ترقی پسند شعرا کے کلام کو سن کر اور ماموں کے ساتھ ادبی محفلوں میں شرکت کرنے کی وجہ سے انہوں نے بھی شاعری کرنا شروع کی اور اپنے ماموں عبد الرؤف خاں محویؔ سے شاعری میں اصلاح لی۔ گھر کے ماحول میں دقیانوسیت اور مغربی تعلیم اور فنون لطیفہ کی سخت گیر مخالفت نہ ہونے، فلموں سے دلچسپی ہونے

اور دوسرے ماموں کی موسیقی اور نغمہ نگاری کی دلچسپی کو دیکھ کر کلاسیکی موسیقی اور لوک گیتوں میں ان کا شوق پیدا ہوا۔ ۱۹۴۶ء میں "اپٹا" سے جڑنے کے بعد سردار جعفری، خواجہ احمد عباس، بلراج ساہنی، بھیسم ساہنی، اے کے ہنگل اور دیناناتھ پاٹھک وغیرہ جیسے عظیم فنکاروں کی صحبت میں رہ کر حبیب تنویر کا نظریہ اعتقاد مزید پختہ ہوا۔ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے دوران یورپ کے جدید تھیٹر خصوصاً ایپک تھیٹر کا اثر قبول کیا۔ رسالہ "فلم انڈیا" کے ذریعہ انہوں نے صحافت کے میدان میں قدم رکھا۔ بامبے ہیرولڈ (BombayHerold) نامی ایک انگریزی رسالے کے انگریز ایڈیٹر نے حبیب تنویر کی صحافت میں حوصلہ افزائی کی اور اس نے انہیں صحافت کی طرف متوجہ کیا۔ حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کی تخلیق کا آغاز ۱۹۴۸ء میں "اپٹا" کے بینر تلے لکھے گئے پوسٹر پلے اور اسٹریٹ پلے سے ہوا۔ ان کا پہلا بڑا پروڈکشن ایک چینی ڈراما "شانتی دوت کامگار" تھا جو ان کی زندگی کا ایک فیصلہ کن موڑ ثابت ہوا اور شاعری کے بجائے تھیٹر ان کی زندگی کا محور بن گیا۔ اردو زبان میں ڈراما لکھنے کا آغاز ۱۹۴۹ء میں روس کی مشہور کہانی "دی فیمنن ٹچ" (The Feminine Touch) سے ماخوذ ایک مختصر ڈراما "جالیدار پردے" سے ہوا۔ فلمی دنیا سے قطع تعلق ہونے کے بعد دہلی میں "الیز بیتھ گابا" کے اسکول سے جڑنے کے دوران انھیں بچوں کے تھیٹر میں دلچسپی تھی اور وہ بچوں کے لیے ہی ڈراما لکھنے کی خاطر اپنے آپ کو وقف کرنا چاہتے تھے لیکن انجمن ترقی پسند مصنفین جامعہ ملیہ کی جانب سے یوم نظیر کے موقع پر "آگرہ بازار" کامیاب پیشکش کے بعد انہوں نے اپنا ارادہ ترک کر دیا۔ یورپ سے واپس آنے کے بعد "مٹی کی گاڑی" کو اپنی ہدایت میں "ہندوستانی تھیٹر" کے بینر تلے پیش کیا۔ اس ڈرامے کی اپنی زمین سے وابستگی، اپنی مٹی کی خوشبو، اس کی حاضر جوابی اور عصری تقاضوں کے اظہار کے ساتھ ساتھ اس کے اسٹیج کے سیدھے سادے فارم نے حبیب تنویر کو بے حد متاثر کیا اور یہی ان کا ماڈل بنا۔ اس ڈرامے میں حبیب تنویر نے بریخت کے ایپک تھیٹر کی تکنیک اور چھتیس گڑھی اداکاروں کو پہلی بار شامل کیا تھا۔ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۷۴ء کے دوران انہوں نے مغرب کے جدید اور فوک تھیٹر کی تکنیک اور قبائلی اداکاروں کو لے کر کئی تجربے کیے۔ ڈراما "گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد" اسی تجربے کا نتیجہ ہے جس نے ۱۹۷۵ء میں عالمی ایوارڈ یافتہ ڈراما "چرن داس چور" کے لیے راہ ہموار کی۔ اس ڈرامے میں پہلی بار لوک ناٹیہ شیلی میں ڈراما پیش کرنے کا خاص انداز اور اس کی تکنیک سے ڈرامے میں من گھڑت مکالمہ کہنے کا طریقہ پہلی بار اپنایا گیا۔ حبیب تنویر کی ہدایت میں پیش ہونے والا سب سے آخری ڈراما "پونگا پنڈت" ہے جو ۲۰۰۷ء میں "نیا تھیٹر" کے ذریعے ودیشہ مدھیہ پردیش میں اسٹیج کیا گیا۔

پلاٹ کے لحاظ سے میں نے حبیب تنویر کے ڈراموں کو مغربی ڈراموں سے ماخوذ، ہندوستانی ادیبوں کے قصے، کہانیوں اور ڈراموں پر مشتمل، تاریخی اور لوک قصوں پر مبنی، سنسکرت ڈراموں سے ماخوذ اور عصری موضوعات پر لکھے گئے جیسے پانچ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے جن ڈراموں کے پلاٹ سنسکرت، شیکسپیئر، بریخت، اور دوسرے مغربی مصنفین کے ڈراموں سے اخذ کیے ہیں، وہ ڈرامے نہ تو صرف لفظی ترجمہ ہیں اور نہ ہی واقعات اور خیالات کا چربہ ہیں۔ انہوں نے اپنے ڈراموں کے پلاٹ کی تشکیل میں ایجاز و اختصار سے کام لیا ہے۔ ڈراما "میرے بعد" میں ایجاز و اختصار کی کمی کی وجہ سے یہ ڈراما اسٹیج کے نقطۂ نظر سے کامیاب نہ ہو سکا۔ ان کے ڈراموں کے پلاٹ پیچیدہ ہونے کے بجائے سادہ، دلچسپ اور جدت کے حامل ہوتے ہیں، جس میں زندگی کی حقیقی ترجمانی ہوتی ہے۔ وہ اپنے ڈراموں کے پلاٹ میں واقعات کو ربط و تسلسل کے ساتھ ترتیب وار آگے بڑھاتے ہیں تاکہ کہانی میں کہیں جھول نہ پیدا ہو اور ناظرین کی دلچسپی بھی لگاتار بنی رہے۔ ان کے زیادہ تر ڈرامے صرف ایک ہی عمل کی نقل ہوتے ہیں لیکن آگرہ بازار اور چرنداس چور جیسے کئی ڈرامے جس میں انہوں نے ایک ساتھ کئی قصوں کو پیش کیا ہے۔ ارسطو کے اصول کے برخلاف حبیب تنویر نے پلاٹ کو کل کا ایک جُز بنانے کے بجائے ہر منظر کو اپنے ایک الگ وجود کے طور پر پیش کیا ہے۔ ان کے ڈراموں کے پلاٹ کے اجزاء آپس میں مربوط تو ہوتے ہیں لیکن وہ اپنا ایک مکمل وجود بھی رکھتے ہیں۔ جدید ڈراما نگاروں کی طرح انہوں نے اپنے ڈراموں میں تصادم، تذبذب اور کشمکش وغیرہ پر بہت زور دیا ہے۔ بریخت کی طرح حبیب تنویر بھی اپنے ڈراموں میں دو متضاد عمل کے ذریعے کہانی میں ٹکراؤ پیدا کر کے پلاٹ کے موضوع کو نکھارتے ہیں۔ وحدتوں کی پابندی کے سلسلے میں حبیب تنویر نے اپنے کچھ ڈراموں کے پلاٹ کی ترتیب و تشکیل میں جہاں ارسطو کے کلاسیکی اصول کی پیروی کی ہے وہیں اپنے زیادہ تر ڈراموں میں اس سے انحراف کرتے ہوئے بریخت کے جدید اور سنسکرت ڈراموں کی طرح وحدتِ ثلاثہ کی پابندی نہیں کی ہے۔

حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں اساطیری اور غیر اساطیری دو طرح کے کردار پیش کیے ہیں۔ سنسکرت ڈرامے کی طرح انہوں نے پرتی نائک یعنی ولن اور ودوشک یعنی رقیب کے کردار کو بھی پیش کیا ہے۔ ڈراما "مٹی کی گاڑی" میں ولن کا کردار صرف ایک ولن ہی نہیں ایک زبردست مسخرہ بھی ہے۔ عالمی ادب میں کوئی اور ڈراما ایسا نہیں ہے جس میں ایک ایسا ولن یا اینٹی ہیرو ہو جو ایک زبردست مسخرہ بھی ہو۔ سنسکرت اور جدید مغربی ڈراموں خصوصاً بریخت کے ایپک تھیٹر کی طرح حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں کورس اور راوی کے کردار کو بہت اہمیت دی

ہے۔ ترقی پسند ڈراما نگار ہونے کی وجہ سے انہوں نے اپنے ڈراموں میں محنت کش کسان، مزدور طبقہ، چھوٹے پیشہ ور اور غیر تعلیم یافتہ جیسے عام لوگوں کو اہم کردار میں پیش کیا ہے۔

ڈراما "سات پیسے" میں ماں اور بیٹے کے صرف دو کردار ہیں۔ ڈراما "مٹی کی گاڑی"، "چرن داس چور" اور "آگرہ بازار" ایسے ڈرامے ہیں جن میں کرداروں کی بہتات ہے۔ لیکن اس کے باوجود اسے اسٹیج کرنے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی ہے اور ڈرامے کے سبھی کردار ناظرین پر اپنا گہرا اثر بھی چھوڑتے ہیں۔ ڈراما "آگرہ بازار" اور "شطرنج کے مہرے" میں بظاہر تو کوئی ہیرو کا کردار نہیں ہے لیکن حبیب تنویر نے ضمنی کرداروں کو اتنی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ ہیرو بن کر دوسرے کرداروں سے بلند تر نظر آنے لگے ہیں۔ ان کے ڈراموں کا ہیرو ایک عام انسان ہوتا ہے، نہ وہ خوبصورت ہوتا ہے اور نہ ہی باوقار۔ حبیب تنویؔر کے ڈراموں میں ایسے بھی نسوانی کردار ہیں جو انتہائی خوبصورت اور نازک اندام ہیں، لیکن انہوں نے انہیں اپنے ڈراموں میں منفی کردار کے روپ میں پیش کیا ہے۔ ڈراما "آگرہ بازار" میں حبیب تنویؔر نے ایک نئی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ جس میں ایک ایسا کردار ہے جو ڈرامے کا کردار تو ہے لیکن بحیثیت فرد وہ ڈرامے میں کہیں نظر نہیں آتا ہے۔ لیکن ڈرامے کے سبھی مکالمے اور سین میں وہ موجود ہے۔ اس طرح پورا سماج ہی ایک کردار کی طرح ابھر آتا ہے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں تھیم کے مطابق کردار پیش کیے ہیں۔ ان کے کرداروں میں کسی بھی طرح کی کوئی بناوٹ نہیں ہوتی ہے کیوں کہ ایک تو حبیب تنویؔر نے ان کرداروں کو عام زندگی سے چنا ہے اور دوسرے ان کی عادات و اطوار، حرکت و عمل اور ان کی نفسیات کا پورا خیال رکھتے ہوئے ان کے خصائص عمل کو بھی پیش کیا ہے۔ انہوں نے ڈرامے کے لیے جتنے بھی موضوعات چنے ہیں ان کا مرکزی کردار زیادہ تر پس ماندہ طبقہ کا انسان ہوتا تھا۔ ان کے ڈراموں کا نقطۂ نظر ہمیشہ انسان اور انسانی حقوق رہا ہے۔ ان کے ڈراموں کے مرکزی کردار تو زندہ جاوید ہیں ہی، ضمنی کردار بھی برمحل اور موقع محل کی مناسبت سے موزوں ہیں، جو موضوعات اور خیالات کی وسعت لیے ہوئے ہوتے ہیں۔

حبیب تنویؔر نے اپنے ڈراموں میں مرصع ادبی، کتابی اور سلیس زبان سے بچ کر عام بول چال کی زبان میں مکالمے پیش کیے ہیں، ان کو ادا کرتے وقت کہیں سے بھی ایسا محسوس نہیں ہوتا ہے کہ کردار رٹی رٹائی ہوئی زبان بول رہے ہیں۔ وہ اردو، ہندی کی تفریق کے قائل نہ تھے اسی وجہ سے انہوں نے اپنے ڈراموں میں اردو اور ہندی کے مشترک الفاظ میں مکالمے پیش کیے ہیں۔ ان مکالموں میں کوئی بھی لفظ یا جملہ ایسا نہیں ہوتا ہے جو کسی نہ کسی طرح سے

کہانی سے جڑا ہوا نہ ہو۔ اپنے کئی ڈراموں میں انہوں نے سوالیہ انداز میں مکالموں کو پیش کرتے ہوئے عام فہم انداز میں بروقت تبدیلی، فطری پن اور برجستہ سوال وجواب سے بات واضح کی ہے۔ حبیب تنوؔیر کے زیادہ تر ڈراموں کے مکالمے اداکاروں کے Improvisation کے ذریعے تیار کیے گئے ہیں، اسی لیے ان کے ڈراموں کی اسٹیج پیشکش ہر بار بدلتی جاتی ہے۔ ارسطو کے تنقیہ نفس کی مکالماتی تکنیک کے برخلاف انہوں نے جدید ڈرامانگاروں کی طرح اپنے ڈراموں میں ایسے مکالمے پیش کیے ہیں جو ناظرین کے جذبات کو برانگیختہ کرنے کے بجائے ان کو بصیرت عطا کرتے ہیں۔ حقیقت پسند ڈرامانگار ہونے کی وجہ سے انہوں نے اپنے ڈراموں میں مقفع، مسجع اور منظوم زبان میں مکالمے ادا کرنے سے گریز کیا ہے۔ سنسکرت ڈراموں کی طرح حبیب تنوؔیر نے بھی اپنے ڈراموں میں کرداروں کے معاشرتی رتبے کے مطابق علاقائی زبان کا استعمال کر کے کرداروں کی طبقاتی خصوصیات اور ایک کردار سے دوسرے کردار کے فرق کو دکھایا ہے۔ ان کے ڈراموں کے مکالمے کا زیادہ تر حصہ نثر میں ہوتا ہے لیکن کہیں کہیں انہوں نے کرداروں کے جذبات کی کیفیت اور ان کی عکاسی، وصف نگاری، مرقع کشی اور تخیل کی بلند پروازی کے اظہار کے لیے نظم کا بھی استعمال کیا ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اپنے مکالموں میں عمل اور تسلسل میں رکاوٹ پیدا نہ کرنے کے لیے طوالت، بے ربطی، مشکل الفاظ اور طویل خود کلامی سے گریز کیا ہے۔ اپنے کئی ڈراموں میں انہوں نے خود کلامی کا انداز اپنایا تو ہے لیکن اس میں طویل خود کلامی سے احتیاط کیا ہے۔ خود کلامی سے وہ پلاٹ کے ان حصوں کو منکشف کرنے کا کام لیتے ہیں، جو کسی اور صورت میں ناظرین یا قارئین پر ظاہر نہ ہوں۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں مکالماتی مفاہمت یعنی A side Dialogue کا بھی استعمال کیا ہے۔

حبیب تنوؔیر اپنے ڈراموں کی پیشکش میں اسٹیج کے سیٹ کو بہت معمولی اور اسٹیج کی آرائش کے بغیر پیش کیا ہے۔ ان کے ڈراموں میں اسٹیج کی سجاوٹ عام طور پر نہیں ہوتی ہے لیکن اگر کبھی ہوتی بھی ہے تو صرف علامتی، لیکن علامت کا انداز اتنا واضح ہوتا ہے کہ ناظرین کا ذہن اس کی طرف آسانی سے پہنچ جاتا ہے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں کی پیشکش میں کلاسیکی لوک ناٹیہ روایت پر مشتمل سادہ اور متحرک اور سنسکرت ڈرامے کی طرح Nepathaya (بیک اسٹیج) اسٹیج کا بھی استعمال کیا ہے، جس کی عمدہ مثال ڈراما ''چرنداس چور'' کی پیشکش میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ ان کے علاوہ راس لیلا یا کرشن لیلا کے اسٹیج کی طرح کھلے اسٹیج بھی انہوں نے اپنے ڈراموں میں استعمال کیے ہیں۔ حبیب تنوؔیر نے اپنی پیشکش میں مناظر کا اتحاد نظموں، گیتوں اور موسیقی کے ذریعے کیا ہے۔ روایتی طریقہ کار کے تھیٹر کا سختی سے عمل

نہ کرتے ہوئے ضرورت کے تحت ایکٹ اور مناظر کا تبدیل کیا جانا ان کی ڈرامانگاری کی ایک خوبی اور اسٹیج پیشکش کا ایک حسن ہے۔ لوک کتھاؤں پر مشتمل ڈراموں کے ساتھ ساتھ شیکسپیئر، بریخت اور دوسرے انگریزی ڈراموں سے لے کر سنسکرت ڈراموں تک جتنے بھی ڈرامے انہوں نے اسٹیج کیے ہیں ان میں رقص، موسیقی اور گیتوں کو جوڑ کر ان پیشکشوں کو اور بھی زیادہ معنی خیز اور اثر دار بنا دیا ہے۔ انہوں نے اپنے ڈراموں کی پیشکش کو ہندوستانی فولک ڈراما اور جدیدیت کے ایپک تھیٹر کی تکنیک کو بنیاد بنا کر اشتراکی پروپیگنڈا ابجٹ پروپ (agitprop) تکنیک کا استعمال کیا ہے، اس طرز میں پیش کیے گئے ڈراموں میں اسٹیج کے لوازمات سے حتی الامکان گریز کیا جاتا ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے کئی ڈراموں کی پیشکش میں پس پردہ اور دستاویزی تکنیک (جس میں پردے کے پیچھے سے آوازوں اور موسیقی کے ذریعے ماحول تیار کیا جاتا ہے) کا استعمال کیا ہے۔

حبیب تنویر بائیں بازو کی تنظیم "انجمن ترقی پسند مصنفین" اور اس کے قائم کردہ تھیٹر گروپ "اپٹا" کے سرگرم کارکن تھے۔ موسیقی میں ان کی دلچسپی اور شاعری کے ان کے شوق کی اساس اور تھیٹر میں بھی ان کے سارے کام کی بنیاد کا یہی میلان رہا۔ ان کے فن اور قائم کردہ تھیٹر "نیا تھیٹر" پر اپٹا اور اس کی چلائی ہوئی روش کا خاصہ اثر رہا ہے۔ ڈرامے میں فوک تکنیک خصوصاً ناچا شیلی کے استعمال میں "اپٹا" حبیب تنویر کی اولین درس گاہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ چھتیس گڑھ کے قبائلی لوک آرٹسٹوں کے ساتھ کام کرنے، ان کے پوشیدہ فن کو منظرِ عام پر لا کر انہیں عالمی سطح پر ایک خاص پہچان دلانے، ہندوستانی ثقافتی تاریخ کے تمول کی آگاہی اور بھرت منی کے رس کے نظریے سے ارسطو کی وحدتوں کی تقلید کا حل کرنے میں اپٹا میں کیے گئے ان کے تجربے اور مشاہدے کی بہت بڑی دین تھی۔ حقیقت پسند ڈرامانگاروں کی طرح حبیب تنویر اپنے ڈراموں میں مثالیت اور اعلٰی اخلاق و کردار کو زندگی کا آئینہ دار نہیں بنایا ہے بلکہ انہوں نے اپنے ڈراموں میں عام زندگی میں رونما ہونے والے واقعات و مسائل اور تجربات کو پیش کیا ہے اور ادب کو زندگی کا نعم البدل بنانے کے بجائے معاشرے کا حقیقی عکاس بنا کر پیش کیا ہے تاکہ دیکھنے والوں کو حقیقت کا گمان گزرے۔ حقیقت پسندوں کی طرح انہوں نے اپنے ڈراموں میں توارث اور خاندانی خصائل کے ساتھ ساتھ جنسی اور اخلاقی سوز و محبت اور اس کے متعلقات کی عکاسی پر بھی زور دیا ہے۔

بریخت کی طرح حبیب تنویر کھلے پن کو پسند کرتے تھے اور کرداروں کے داخلی اور خارجی وجود کے قائل تھے۔ ان کے ڈراموں پر ایپک تھیٹر کی طرح المیہ اور طربیہ کی آمیزش، وحدت کی پابندی نہ کرنا، ماضی کے واقعات یا

لوک قصوں اور تاریخی واقعات کو ڈرامے کی شکل عطا کرنا، مناظر کے اعتبار سے مختلف کڑیوں میں منقسم کرنا اور ہر واقعہ کا اپنا ایک جداگانہ وجود رکھنا وغیرہ جیسے بہت سے اہم عناصر اور نکات کے واضح اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ حبیب تنویر نے نہ صرف سنسکرت کی روایت کو اپنے ڈراموں میں پیش کیا ہے بلکہ اس کا اثر قبول کرکے لوک قصوں اور سنسکرت کے کلاسیکی ڈراموں میں عصر حاضر کے موضوعات تلاش کیے ہیں۔ انہوں نے جدیدیت کی تاویل نو کرتے ہوئے اپنے ڈراموں میں سماجی، سیاسی، مذہبی، اقتصادی، فلسفیانہ، نفسیاتی اور جنسی وغیرہ جیسے ہر نوع اور ہر قسم کے موضوعات پیش کیے ہیں۔ وہ جدیدیت کے مابعد کلونیکل پروجیکٹ کے خلاف تھے۔ ان کو جدید ہندوستانی ڈراموں میں ایک منفرد اور اعلیٰ مقام عطا کرانے میں ہندوستانی فوک ناٹک، اپٹا اور مغربی تھیٹر کے اصول بالخصوص بریخت کے نظریات کا بہت اہم رول ہے۔

حبیب تنویر فکری اور نظریاتی اعتبار سے ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے، اس دوران انہوں نے سیاسی ڈرامے بھی لکھے اور عصری مسائل پر نکڑ ناٹک بھی۔ ان کا ماننا ہے کہ کلاسک ڈرامے چاہے یہاں کے ہوں یا مغرب کے، اگر ان میں سماجی و سیاسی بیداری کے عنصر اور شعور کو جھنجھوڑنے کی قوت نہیں ہے تو وہ محض ذہنی عیش و عشرت کو ہی بڑھاوا دیں گے۔ ان کا ڈراما ''ایک عورت ہیپشیا بھی تھی'' ایک پورا سیاسی ڈراما ہے، جس میں اکثریت لوگوں کے ذریعہ اقلیت پر کیے گئے سیاسی استحصال کو دکھایا گیا ہے۔ ڈراما ''چرن داس چور'' بھی ایک انتظامیہ مخالف ڈراما ہے جس میں انہوں نے انتظامیہ اور سسٹم کی برائیوں کو اجاگر کیا ہے۔ ڈراما ''وینی سنہار'' میں انہوں نے موجودہ دور کے سماج کی بے ضابطگی اور بدعنوانیوں کو سامنے لایا ہے۔ ڈراما ''پونگا پنڈت'' میں سماج کی مذہبی انتہا پسندی کو پیش کیا ہے، ڈراما ''زہریلی ہوا'' میں سیاسی دوغلے پن کا پردہ فاش کیا ہے، ڈراما ''ہرما کی امر کہانی'' میں ماحولیات کے تحفظ، حکومت کے ذریعے کمزوروں و قبائلیوں کا استحصال، سامراجیت کے ذریعہ عدل و انصاف اور انسانی قدروں کی قربانی وغیرہ کے سماجی مسئلے کو پیش کیا ہے۔ ''مٹی کی گاڑی'' میں عہدِ حاضر کے سیاسی گرد و پیش کو دکھاتے ہوئے آج کے سماجی اور سیاسی صورتِ حال کی پوشیدہ سچائیوں کو بے نقاب کیا ہے، ''گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد'' کے ذریعے حبیب تنویر نے جہیز جیسی خراب رسم و رواج، شادی بیاہ میں ظاہری نمائش پر پیسوں کی بربادی وغیرہ جیسی سماج کی برائیوں کو منظرِ عام پر لایا ہے۔ ڈراما ''وسرجن'' میں مذہبی انتہا پسندی کے ذریعے سماج میں تشدد اور فرقہ وارانہ فساد کو بڑھاوا دینے کے موضوع کو پیش کیا ہے۔ ڈراما ''جمادارن'' کے ذریعے انہوں نے عدم مساوات، طبقاتی فرق اور ذات پات

کے نظام جیسی سماجی برائیوں کو مضحکہ خیز انداز میں پیش کیا ہے۔ ڈراما ''سون ساگر'' میں مشہور چھتیس گڑھی لوک کہانی لورک، چندا کے ذریعہ فیمینزم کی حمایت کی ہے۔ اس کے علاوہ ڈراما ''سڑک'' میں ترقی کے نام پر حکومت کے ذریعے قبائلیوں پر استحصال کے موضوع کو پیش کیا ہے۔

حبیب تنویؔر ہندوستان کے ان چند ڈراما نگاروں میں سے تھے جنھوں نے فوک کلچر کی جائے وقوع کو اپنے ڈراموں میں نقش کیا اور اسے دنیا بھر میں ایک مقبول ڈرامائی اسلوب کی حیثیت دلائی۔ ان کا قائم کردہ تھیٹر ''نیا تھیٹر'' نہ صرف روایتی تھیٹر کی ترقی تھی بلکہ وہ ایک زبان و ثقافت کی ترقی کی بے نظیر مثال ہے۔ ڈراما ''مٹی کی گاڑی'' میں اب سے تقریباً دو ہزار سال پہلے کے ہندوستان کی تہذیبی و ثقافتی صورتِ حال کی ہو بہو تصویر کشی کی ہے۔ ڈراما ''گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد'' میں چھتیس گڑھی تہذیب و ثقافت کے ساتھ ساتھ وہاں کے قبائلوں کا مخصوص مزاج، بول چال، قبائلی روایت، احساس و جذبات اور رسم و رواج کو خصوصی اہمیت دی ہے۔ ڈراما ''سون ساگر'' چھتیس گڑھی ثقافت پر مشتمل لورک اور چندا کی محبت کی روایتی کہانی پر مبنی ہے۔ تہذیبی اور ثقافتی نظریے سے لورک اور چندا کے قصے کو ہندوستان کے کسان طبقہ کا مہاکاویہ یا قومی رزمیہ نظم کہا جاتا ہے۔ حبیب تنویؔر نے اپنے ڈراموں میں ہمیشہ مشترکہ تہذیب کی حمایت کی ہے۔ انہوں نے انتہاپسندوں، مذہبی رہنماؤں، سیاسی اور سامراجی طاقتوں کے ذریعہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب و ثقافت کو مسخ کرنے کے خلاف ''ایک عورت ہیپشیا بھی تھی'' اور ''پونگا پنڈت'' جیسے کئی ڈراموں میں آواز اٹھائی ہے۔ ہندوستان کی گنگا جمنی مشترکہ تہذیب کو حبیب تنویؔر نے اپنے ڈراما ''پرمپرا'' میں پیش کیا ہے۔ ڈراما ''سڑک'' اور ''ہرماں کی امر کہانی'' میں قبائلیوں کی تہذیب و تمدن اور ثقافت کے تحفظ کا مسئلہ پیش کیا ہے۔ ان کے ڈراموں میں تین طرح کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں، اوّل ان کے ڈرامے اپنے قصباتی کلچر اور روایتوں کی مرہونِ منت ہیں، دوم ان پر سنسکرت ڈراموں کا اثر پڑا ہے اور سوم برتولت بریخت کے تھیٹر سے انہوں نے بہت سے کارآمد نتیجے دریافت کیے ہیں۔

ڈراما ''دیکھ رہے ہیں نین'' میں حبیب تنویؔر نے یہ اصلاحی پہلو پیش کیا ہے کہ انسان کا اپنی ذات کی طرف رجوع اور خود شناسی میں ہی اس کی اور معاشرے کی بقاء ہے۔ ڈراما ''چرنداس چور'' میں یہ تعلیم دی ہے کہ جھوٹ ہی تمام برائیوں کی جڑ ہے، اگر انسان جھوٹ بولنا چھوڑ دے تو اس سے ہونے والی برائیاں خود بخود ختم ہو جائیں گی۔ بچوں سے متعلق ان کا ڈراما ''پرمپرا'' قومی یکجہتی کی تعلیم دیتا ہے اور ڈراما ''دودھ کا گلاس'' بچوں کو اخلاقی، ڈراما ''کارتوس''

شجاعت اور بہادری اور ڈراما" چاندی کا چمچہ "ماحول کے تحفظ کا درس دیتا ہے۔ ڈراما" بہادر کلارن" میں حبیب تنویر نے توہم پرستی اور جنسی بے راہ روی جیسی سماجی برائی اور بد عنوانی سے معاشرے کے لوگوں کی اصلاح کرتے ہوئے یہ دکھایا ہے کہ مردوں کو عورتوں پر فوقیت دینا سراسر غلط اور انسانیت کے خلاف ہے۔ ڈراما" زہریلی ہوا" میں ہندوستانی سماج میں تیزی سے پھیل رہی ایک خراب رسم جو شادی سے پہلے مرد اور عورت کے ازدواجی تعلقات سے متعلق ہے، اس کو پیش کر کے ایسے لوگوں کی اصلاح کی ہے جو اس طرح کے رشتوں کی حمایت کرتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ڈراما "جالیدار پردے" میں یہ اصلاحی پہلو پیش کیا ہے کہ شادی زندگی میں رکاوٹ نہیں بلکہ انسان کی ازدواجی زندگی کو نئی سمت عطا کرتی ہے اور اسے بہتر طریقے سے جینے میں مدد کرتی ہے۔ ڈراما" گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد" اور "کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا" وغیرہ جیسے ڈراموں میں دیہی سماج کی بہت سی برائیوں جیسے کم عمری کی شادی، بے جوڑ شادی، جبری شادی، عمری تفریق کی شادی اور جہیز جیسی جیسے سنگین مسائل کو اٹھا کر لوگوں کی اصلاح کی ہے۔ ان کے ڈراما" جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں" میں اس اصلاحی پہلو کو پیش کیا گیا ہے کہ شدت پسندی، ظلم و ستم، تعصب و حسد اور نفرت جیسی برائیوں کو محبت اور بھائی چارہ سے ہی ختم کیا جا سکتا ہے۔ ڈراما" یہ کس کا پتر" اور "منگلو دی دی" خاندانی منصوبہ بندی(Family Planning) کے اصلاحی پہلو کو پیش کیا گیا ہے۔

حبیب تنویر کا تھیٹر فروغ اور نشو و نما اور ترقی کا تھیٹر ہے۔ یہ بات حقیقت ہے کہ سیاسی، سماجی اور اقتصادی میدان میں عملی اقدام کرنے والا کوئی دوسرا ایسا تھیٹر اور اس میں کام کرنے والا ایسا شخص نہیں ہے، جس نے تعلیم کے میدان میں تھیٹر کے ذریعہ عوام میں خواندگی پھیلانے کا اتنا کام کیا ہو۔ "سڑک" جیسا ایکانکی ڈراما ان کے اسی کام کا ثمر تھا۔ ان کا ماننا تھا کہ اگر ہندوستان میں ڈرامے کی اکھڑتی جڑوں کو مضبوط کرنا ہے تو پروفیشنل تھیٹر کا قیام ناگزیر ہے اور کوئی بھی ایکٹر اس وقت تک اچھی ایکٹنگ نہیں کر سکتا ہے جب تک کہ اسے روٹی اور کپڑے کی فکر سے آزاد نہ کر دیا جائے۔ ڈراما" آگرہ بازار" میں حبیب تنویر نے سیاسی مسائل کے ساتھ ملک کی اقتصادی بدحالی کو بھی پیش کیا ہے۔ ڈراما" شطرنج کے مہرے" اور "دیکھ رہے ہیں نین" میں انہوں نے اقتصادی بحران کے مسائل کی سب سے بڑی وجہ جاگیردارانہ نظام کو قرار دیا ہے اور فیوڈل ازم کی مخالفت کرتے ہوئے ملک میں اشتراکی نظام قائم کرنے کو ترجیح دی ہے۔ ڈراما" زہریلی ہوا" میں انہوں نے ہندوستان کی خراب اقتصادی اور سیاسی پالیسی پر حملہ کیا ہے۔ ڈراما" سات پیسے" میں حبیب تنویر نے ایک ریلوے مزدور کی مفلسی اور تنگ دستی کے حوالے سے ہندوستان کے مزدور طبقہ کی

اقتصادی بد حالی کو پیش کیا ہے۔ ڈراما "ہر ما کی امر کہانی" میں انہوں نے اشتر کیت یا جمہوریت کی مخالفت کرتے ہوئے جاگیر دارانہ نظام کی موافقت کی ہے۔ حبیب تنویر نے اپنے ڈراموں میں ملک کے کسانوں، مزدوروں، چھوٹے پیشہ وروں اور عام لوگوں کے اقتصادی مسائل کو بحسن وخوبی پیش کیا ہے۔ چونکہ وہ ترقی پسند ادیب تھے اس لیے انہوں نے اشتراکیت کے فلسفے کو اپنی زندگی کا مقصد بنایا اور ملک کے معاشی مسائل کو حل کرنے کے لیے اشتراکی نظام قائم کرنے کی حمایت کی، تاکہ اقتصاد کے وہ مسائل جو صدیوں سے جاگیر دارانہ اور سامراجی نظام کی وجہ سے ملک میں پیدا ہوئے تھے وہ پوری طرح سے ختم ہو سکیں۔

آگرہ بازار جدید ہندوستانی تھیٹر یا اردو ڈرامے کی تاریخ میں وہ میل کا پتھر ہے جہاں سے اردو ڈرامے میں جدیدیت کے ایک نئے دور کے سفر کی شروعات ہوئی۔ یہ ڈراما کلاسیکی اور جدید ڈرامے کے بیچ کی کڑی ہے کیوں کہ اس میں ایپک تھیٹر کی تکنیک مکمل طور پر سب سے پہلے استعمال کی گئی تھی۔ اس میں بریخت کے ایپک تھیٹر اور سنسکرت اور فوک تھیٹر دونوں کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہ ڈراما کوئی نکڑ ناٹک نہیں ہے اور نہ ہی یہ کسی اسٹیج کا محتاج ہے۔ اسے کلاسیکی ڈرامے کی طرح کسی اسٹیج پر پیش کیا جا سکتا ہے اور نکڑ ناٹک کی طرح بغیر تھیٹر کے بھی پیش کیا جا سکتا ہے، اس کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ نظیر جو اس ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں، وہ خود کبھی اسٹیج پر نمودار نہیں ہوتے لیکن ڈرامے کا پورا قصہ انھیں کے ارد گرد گھومتا ہے۔

آگرہ بازار حبیب تنویر کا ایک نیم تاریخی اور معاشرتی ڈراما ہے۔ جس میں نظیر نظموں کے ذریعے ملک کی سماجی، سیاسی اور معاشی صورت حال کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ ڈرامانہ صرف اپنے زمانے کی عکاسی کرتا ہے بلکہ اس پورے دور کی تاریخ بن کر سامنے آتا ہے جس میں آگرہ کو صرف ایک علامت بنا کر پیش کیا گیا ہے جو سیاق وسباق ہے پورے ملک کا۔ اس ڈرامے کو پیش کرنے کا ان کا مقصد آگرہ کے حوالے سے ملک کی زبوں حالی اور اقتصادی بدحالی کو پیش کرنا، ادیبوں کا تساہل، تعصب اور زندگی سے فراریت کو دکھا کر ان کی خوشامد پرست ذہنیت کو دکھانا، نظیر کو عوامی شاعر کی حیثیت سے پیش کرنا اور نظیر کی نظموں کے حوالے سے ان کے پیغام کو پیش کرنا تھا۔ ایپک تھیٹر کی طرح اس ڈرامے کے پلاٹ کی بنیاد انسانی زندگی کی ٹھوس صداقتوں پر رکھی ہے اور ماضی کے واقعات کی بنیاد کو تاریخی شہادتوں کے ذریعے بنیادی وسائل سے پیش کیا ہے۔ بریخت کی طرح انہوں نے بھی حاضرین کے جذباتی آہنگ کا خیال رکھتے ہوئے کرداروں اور حاضرین کے کے فاصلے کو کم کیا ہے اور فقیروں کے کردار کو راوی کی شکل میں پیش کیا ہے جو منظر

کے بیچ بیچ میں آتے ہیں اور کورس کے گیت کے ذریعے مناظر کو جوڑتے ہوئے محرک کا کردار ادا کرتے ہیں۔ اس ڈرامے میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے یہ دکھایا گیا ہے کہ جاگیر دارانہ نظام سے نجات حاصل کرکے آزادی کی منزل تک پہنچنے کے باوجود آج بھی عوام مفلسی اور اقتصادی بدحالی کا شکار ہے۔ ڈرامے کے آخر میں نظیر کی نظم ''آدمی نامہ'' پیش کرکے حبیب تنویر انسانی برابری اور اشتراکی نظام لاکر عوام کے سبھی مسائل کا حل کرنا چاہتے تھے۔

حبیب تنویر کا ڈراما ''شطرنج کے مہرے'' ۱۹۵۰ء میں یومِ پریم چند کے موقع پر ''اپٹا'' کی جانب سے انجمن ترقی پسند مصنفین، حیدرآباد کے ذریعہ منعقدہ ایک سمینار میں پہلی بار اسٹیج کیا گیا تھا۔ یہ ڈراما پریم چند کے مشہور افسانہ ''شطرنج کے کھلاڑی'' سے ماخوذ ہے۔ حبیب تنویر نے اس دور کی نفس پرستی اور جنسی بے راہ روی جیسی مہلک بیماری کو نہ صرف ناظرین یا قارئین کو محسوس کرایا ہے بلکہ اسے کھول کر بیان بھی کیا ہے اور بانکا کا ایک نیا کردار تخلیق کرکے بیگم میر کو اس پر فریفتہ دکھا کر ایک تو پریم چند کے مبہم جملے کو واضح کیا ہے، دوسرے اس دور کے لکھنؤ میں اخلاقی پستی کی انتہا کو بھی اجاگر کیا ہے۔ انہوں نے اس ڈرامے میں واجد علی شاہ کے دورِ حکومت (۱۸۴۷ء تا ۱۸۵۶ء) کے لکھنؤ کے زوال پذیر کلچر اور جاگیر دارانہ نظام کی متحرک تصویر کو پیش کیا ہے اور فکر معاش سے آزاد دو نواب مرزا سجاد علی اور میر روشن علی کے ذریعہ سے اس دور کے لکھنؤ کے سیاسی، سماجی، اخلاقی اور اقتصادی زوال کو طنزیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اس ڈرامے میں شطرنج کے کھیل کو اودھ کی حکومت کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔

ڈراما ''شطرنج کے مہرے'' کو جو چیز اس دور کے لکھنؤ کا آئینہ دار بناتی ہے وہ اس کی زبان و بیان ہے جس کے مکالموں میں ایک خاص قسم کی نفاست و نزاکت کے ساتھ ساتھ علاقائی اثرات بھی ہیں۔ حبیب تنویر نے نفس پرستی اور عیش و عشرت کے اس قبیح فعل کو نہ صرف بے نقاب کیا ہے بلکہ اسے اودھ سلطنت کے زوال کا ایک اہم سبب بھی مانا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کی ایک وجہ یہ تھی کہ مسلمانوں کا اعلیٰ طبقہ کھیل تماشوں میں الجھ کر رہ گیا تھا۔ اس ڈرامے سے انہوں نے یہ تعلیم دی ہے کہ انسان کو حقیقی زندگی کے مسائل و مصائب سے نپٹنے کے لیے اپنے آپ کو بروئے کار لانا چاہیئے نہ کہ بے جا لہو و لعب میں مشغول ہو کر ان سے راہِ فرار اختیار کرلے۔ یہ وہ موضوع ہے جس سے ہر دور کے انسان کو سیکھ ملتی ہے۔ حبیب تنویر نہ صرف پریم چند کی کہانی کو ڈرامے کا روپ دینے میں کامیاب نظر آتے ہیں بلکہ وہ اس ڈرامے سے ایک اچھے ڈراما نگار ہونے کا بھی ثبوت دیتے ہیں۔

"نیا تھیٹر" کی جانب سے پیش کیے گئے ڈراموں میں "چرنداس چور" سب سے زیادہ مقبولیت اور عالمی شہرت یافتہ ڈراما ہے۔ جو ستیہ نام مذہب کے بنیادی اصول "ستیہ ہی ایشور ہے" اور چھتیس گڑھی لوک روایت و ثقافت پر مبنی ہے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں بریخت اور جدید ڈرامائی تکنیک کے استعمال کے ساتھ چھتیس گڑھی لوک ثقافت لوک ناٹیہ روایت، موسیقی اور گیتوں کا بہت ہی عمدہ اور معنی خیز استعمال کیا ہے۔ یہ ڈراما پہلی بار ۱۹۷۵ء میں دہلی کے کامانی تھیٹر کے اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ گزشتہ کئی برسوں میں ہندوستان میں جس ٹوٹل تھیٹر کی بات ڈراما ناقدوں، تبصرہ نگاروں اور دانشوروں کے ذریعہ کی جارہی ہے اور اس کی ضرورت پر بے انتہا زور دیا جارہا ہے "چرنداس چور" اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس ڈرامے میں مذہب کے اندھے اعتماد، بے جا سماجی پابندیوں کے اتار چڑھاؤ کا مرقع، صداقت، ایمانداری اور اخلاقی بلندیوں کو پیش کیا ہے۔ یہ ڈراما تخلیقی اور تکنیکی دونوں اعتبار سے قارئین و ناظرین کو مطمئن کرتا ہے اور انھیں ذہنی تسکین کے ساتھ تفریح بھی فراہم کرتا ہے، ہنساتا ہے، جھنجھوڑتا ہے، دنیا کی سچائیوں کو سامنے لاتا ہے، مذہب، سماج اور سیاست کے میدان میں دکھائی دینے والی متناقص اور متضاد کیفیتوں سے انھیں روبرو کراتا ہے۔ دراصل "چرنداس چور" ایک سسٹم مخالف ڈراما ہے جس میں حبیب تنویر نے انتظامیہ اور اس کے پورے سسٹم کی برائیوں، سماج میں پھیلی بدعنوانیوں اور مذہب کے اندھے اعتماد اور کھوکھلے پن کو اجاگر کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ کس طرح انتظامیہ اور سسٹم کا کھوکھلا پن اور سماج کی دوسری برائیاں سماج میں اچھائیوں کو پنپنے نہیں دیتی ہیں۔

ڈراما "جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنما ہی نئیں" ہندوستان اور پاکستان کی تقسیم کے نتیجے میں پیدا شدہ صورت حال کی سچی تصویر کشی کرتا ہے۔ اصغر وجاہت نے اس ڈرامے کو صرف انسانی سانحے تک محدود نہیں کیا ہے بلکہ دونوں کمیونٹی کی نفسیات کو بھی پیش کیا ہے۔ یہ ڈراما دو قومی نظریے کی نفی کرتے ہوئے انسانیت کا درس بھی دیتا ہے اور لوگوں میں کلچر کی سمجھ پیدا کرتا ہے۔ اس کا مقصد قومی یکجہتی اور مذہبی رواداری کو فروغ دینا ہے تاکہ انسانی رشتے اور زیادہ مستحکم اور مضبوط ہوسکیں۔ حبیب تنویر نے ڈرامے کے آخر میں مولوی صاحب کا جنازہ اور مائی کی ارتھی ایک ساتھ دکھا کر ایک طرف تو قومی یکجہتی اور بھائی چارہ کو پیش کیا ہے اور دوسری طرف جدید ڈرامے کی طرح سامعین کے لیے کچھ سوالات قائم کیا ہے۔ حبیب تنویر نے ڈرامے کو اور بھی زیادہ اثر دار بنانے کے لیے اس کی اسکرپٹ میں تھوڑی بہت تبدیلی کی تھی اور کچھ مناظر کو ابھارنے کے لیے کہیں کچھ نئے مکالمے گڑھے تو کہیں گیتوں کا بھی سہارا لیا ہے۔ یہ ڈراما نفرت اور محبت، انسانیت اور ظلم، گندی سیاست اور انسانی بھائی چارہ کے بیچ ایک کش مکش ہے جو یہ دکھاتا

ہے کہ مذہب انسان کا ذاتی معاملہ ہے اس کی مرضی وہ اس کی کیسے پیروی کرتا ہے۔ مگر ایک دوسرے کے مذہب میں عمل دخل دینا سراسر غلط ہے یہ ڈراما ہندو اور مسلم کے بیچ پھیلی ہوئی بدلی کو دور کرنے کی کوشش ہے جو ہندو، مسلم اتحاد، محبت اور بھائی چارے کی تعلیم دیتا ہے اور ملک، مذہب اور ذات پات کے نام پر ہوئی اور ہو رہی گندی سیاست اور تشدد و فرقہ واریت کا پردہ فاش کرتا ہے اور انسانی قدروں کی جڑیں کاٹ دینے والی سیاسی طاقت اور حکمت عملی کے فریب کا انکشاف کرتا ہے تاکہ ملک میں قومی یکجہتی اور رواداری کا فروغ ہو سکے اور لوگوں کے بیچ آسانی سے رشتے مستحکم اور مضبوط ہو سکیں۔

ڈراما "دیکھ رہے ہیں نین" اسٹیفن زوانگ کی ہندوستانی پس منظر میں لکھی گئی جرمن کی کہانی "Eyes of the Undying Brother" پر مبنی ہے۔ یہ ڈراما انسان کی جسمانی خواہشات اور اس کے عروج و زوال کی کہانی پیش کر، آخر میں اس کی روح تک پہنچتا ہے اور لڑائی، استحصال اور خوشی کی چاہت کو پوری طرح بے کار ثابت کرتا ہے اور انسانوں کی خدمت کرنے میں زندگی کی اصل کامیابی کا احساس کراتا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک بھائی کو اپنے خود کے ہی بھائی کو قتل کرتے دکھایا گیا ہے۔ اس نظریے سے ڈرامے کی یہ کہانی انجیل کے ہابیل اور قابیل اور بھگوت گیتا کے کرم کے فلسفے سے جا ملتی ہے۔ حبیب تنویر نے اس میں ایک اور پہلو سبب اور نتیجے کی تھیوری، جو کارل مارکس کے Dialectical Materialism کی بنیاد ہے، اس کو بھی اس میں شامل کیا ہے۔ جس سے کہانی اور زیادہ پیچیدہ اور پُر اثر ہو گئی ہے۔ انہوں نے اس ڈرامے میں اشتراکیت کی حمایت کرتے ہوئے سماج میں عدم مساوات، طبقاتی تفریق اور جنسی بے راہ روی، سیاسی و معاشی استحصال وغیرہ جیسی کئی برائیوں کو اجاگر کیا ہے اور زمانے سے چلی آ رہی غلاموں کی خرید و فروخت جیسی خراب رسم کی سماجی برائیوں اور سیاسی کھوکھلے پن کو اجاگر کیا ہے۔ حبیب تنویر نے اس ڈرامے میں طاقت اور قوت کی بنا پر لوگوں پر حکومت کرنے کے دنیاوی دستور اور سماج میں ذات پات، مذہبی اور طبقاتی فرق کے نظام جیسی سماجی اور مذہبی برائیوں کو بھی غلط قرار دیا ہے۔ انہوں نے ڈرامے کے ایک گیت کے ذریعے قرآن اور انجیل کے سچ کو بھی پیش کیا ہے۔ حبیب تنویر نے اس کے تھیم کو Cause and Effect تھیوری کی مارکسی کسوٹی پر پرکھا ہے۔ اس میں جہاں ایک طرف دائمی امن کی روحانی تلاش ہے تو وہیں دوسری طرف جنگ اور بدعنوانی جیسی دنیاوی پریشانیاں ہیں، ایک طرف آسائش کا فلسفہ تصوریت ہے تو دوسری طرف انقلاب کے لیے اجتماعی جدوجہد، اس ڈرامے میں فلسفہ اور سیاست کے ساتھ ساتھ مادیت اور غیر مادیت کے بیچ جو مطابقت ہے وہ بڑے واضح طریقے

سے نصب کی ہے۔ جس کی وجہ سے قصہ بھی زیادہ المیاتی اور جدیدیت کے ایپک تھیٹر سے قریب تر ہو گیا ہے۔ اس ڈرامے کا بنیادی ضابطہ یا مرکزی مضمون یہ ہے کہ ایک اکیلے کی مکتی (بخشش) اس وقت تک ممکن نہیں ہے جب تک کہ پورے سماج کو نجات نہ مل جائے۔

شیکسپیئر کا ڈراما "اے مڈ سمر نائٹ ڈریم" یونانی دیومالا پر مشتمل ایک خالص رومانی تمثیلی ڈراما ہے، جو علامتی ہونے کے ساتھ ساتھ نیم تاریخی بھی ہے۔ اس ڈرامے کا تانا بانا انسانی زندگی سے دور پریوں کی دنیا کے ستّر ہزار دو سو بولے گئے الفاظ پر بُنا گیا ہے اس لیے اس کو پڑھتے وقت چوسر کی "دی نائٹس ٹیل "(The Night's Tale) کا قصہ ہمارے ذہن میں گھومنے لگتا ہے۔ حبیب تنوؔیر نے اسٹیج اور ڈرامے کے فن کو ذہن میں رکھتے ہوئے ڈراما "مڈ سمر نائٹ ڈریم" کی زیادہ تر پابند نظموں کا ترجمہ اردو کی پابند نظموں میں، آزاد نظم کا آزاد نظم میں اور نثر کا نثر میں کیا ہے۔ شیکسپیئر نے اس میں "گدھے" کو ایک استعارہ کے طور پر استعمال کیا ہے جو سماج، مذہب، ملک اور قوم کے ان نااہل لوگوں کے لیے ہے جو انسانیت کے خلاف کام کرتے ہیں اور اپنے عہدوں اور منصب کا غلط استعمال کرتے ہوئے اپنی تعلیم اور اپنی ذہانت کا غلط استعمال کرتے ہوئے لوگوں کو دھوکا دینے کا کام کرتے ہیں۔ انہوں نے اس ڈرامے کے ذریعے شہری اور دیہی تہذیب کے فرق کو دکھاتے ہوئے شہری طبقے کے لوگوں کی احساس برتری اور ذہنی عدم توازن کی ان کی کم ظرف اور نا اہل سوچ کو پیش کیا ہے۔ اشتراکیت پر زور دیتے ہوئے انہوں نے سماج کی ناہمواریوں، عدم مساوات اور طبقاتی نظام پر زبردست طنز کرتے ہوئے اسے غیر منصفانہ عمل قرار دیا ہے۔ اس ڈرامے میں ترجمے کے بجائے حبیب تنوؔیر نے تصرف پر زیاہ زور دیا ہے اور ڈرامے کے پلاٹ سے زیادہ چھیڑ چھاڑ نہ کرتے ہوئے سیدھے سادے اور دیہی پس منظر میں اسے فوک ڈراموں کی تکنیک کے موافق ڈیزائن کیا ہے۔ اس کے لیے جو گیت لکھے ہیں اس میں وہ شیکسپیئر کی نظموں کی پیچیدہ تصویر اور برتولت بریخت کی جدید حقیقت پسندی کے خیالوں کو پوری طرح سے عملی جامہ پہنایا ہے۔ حبیب تنوؔیر کے ذریعے پیش کیے گئے یہ سبھی ڈرامے فنّی محاسن، موضوعات اور اسٹیج پیشکش کے لحاظ سے بے حد پُرکشش، اثر انگیز اور کامیاب ڈرامے ہیں۔

☆☆☆

مقالہ

حبیب تنویر کی ڈراما نگاری کا تنقیدی تجزیہ

برائے

پی ایچ۔ڈی اردو۔2019

مقالہ نگار

محمد التمش

(اندراج نمبر: A160166)

(14-01-01-01-11)

نگراں

ڈاکٹر بی بی رضا خاتون

(اسسٹنٹ پروفیسر)

شعبۂ اردو

اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، گچی باؤلی، حیدرآباد- 500032

THESIS

HABEEB TANVEER KI DRAMA NEGARI KA TANQEEDI TAJZIA

Submitted in the Partial fulfillment of the requirements for the Award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
In URDU (2019)

By

MOHAMMAD ALTAMASH

(Enrollment No: A160166)
(14-01-01-01-11)

Under the Supervision of

Dr. Bi Bi Raza Khatoon

(Asst. Professor)

Department of Urdu
School of Languages, Linguistics and Indology
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY
GACHIBOWLI, HYDERABAD - 500032

کتابیات

بنیادی ماخذ

نمبر شمار	مصنف	کتاب	مطبع/رسالہ	سن اشاعت
1	حبیب تنویر	پردہ کھلتا ہے(خود نوشت)	دلّی کتاب گھر، دہلی	۲۰۱۳ء
2	حبیب تنویر	دو رنگ	ایجو کیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۵ء
3	حبیب تنویر	دیکھ رہے ہیں نین	ایجو کیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۵ء
4	حبیب تنویر	آگرہ بازار	آزاد کتاب گھر، دہلی	۱۹۵۴ء
5	حبیب تنویر	شطرنج کے مہرے	آزاد کتاب گھر، دہلی	۱۹۵۴ء
6	حبیب تنویر	گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
7	حبیب تنویر	چرنداس چور	پستکاین، دہلی	۲۰۱۲ء
8	حبیب تنویر	ہرما کی امر کہانی	پستکاین، دہلی	۱۹۹۰ء
9	حبیب تنویر	زہریلی ہوا	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
10	حبیب تنویر	ایک عورت ہپشیا بھی تھی	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
11	حبیب تنویر	بہادر کلارن	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۶ء
12	حبیب تنویر	کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا	وانی پبلیکیشن نئی دہلی	۲۰۰۱ء
13	حبیب تنویر	کارتوس	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
14	حبیب تنویر	دودھ کا گلاس	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
15	حبیب تنویر	پرمپرا	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
16	حبیب تنویر	آگ کی گیند	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
17	حبیب تنویر	چاندی کا چمچہ	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
18	حبیب تنویر	تین کھیل	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
19	حبیب تنویر	موٹے رام کی ستیہ گرہ	سہمت، نئی دہلی	۱۹۹۱ء
20	حبیب تنویر	پنچ رنگی	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
21	حبیب تنویر	سات پیسے	چشمۂ اردو	اکتوبر ۲۰۱۰ء
22	حبیب تنویر	پونگا پنڈت	سہمت، نئی دہلی	جنوری ۲۰۰۹ء
23	حبیب تنویر	سڑک	کلاوارتا، بھوپال	شمارہ 103
24	زبیر رضوی	آزادی کے بعد اردو ڈراما(انتخاب)	قومی کونسل، نئی دہلی	۲۰۰۸ء
25	محمد حسن	اردو ڈراموں کا انتخاب	قومی کونسل، نئی دہلی	۱۹۹۸ء

26	وجاہت اصغر	جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جناہی نئیں	وانی پبلیکیشن نئی دہلی	۲۰۰۶ء

ثانوی ماخذ

نمبر شمار	مصنف	کتاب	مطبع	سنِ اشاعت
27	ابراہیم یوسف	اردو ڈرامے کا تنقیدی جائزہ	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۲۰۱۱ء
28	ابراہیم یوسف	اندر سبھا اور اندر سبھائیں	نسیم بک ڈپو، لکھنؤ	۱۹۸۰ء
29	احتشام حسین	جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل	اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۸۲ء
30	اخلاق اثر، ڈاکٹر	اردو کا پہلا ڈراما	پاشا پریس، بھوپال	۱۹۷۸ء
31	اخلاق اثر، ڈاکٹر	اردو ڈرامے کا مطالعہ	ریجنل کالج آف ایجوکیشن بھوپال	۱۹۷۷ء
32	اخلاق اثر، ڈاکٹر	ریڈیو ڈرامے کا فن	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۱۹۷۷ء
33	اسلم قریشی	برِ صغیر کا ڈراما تاریخ، افکار اور انتقاد	مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور	۱۹۸۷ء
34	اسلم قریشی، پروفیسر	ڈراما نگاری کا فن	مجلس ترقیٔ ادب، لاہور	۱۹۶۳ء
35	اسلم قریشی، پروفیسر	ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر	مجلس ترقیٔ ادب، لاہور	۱۹۷۱ء
36	آفاق احمد	اسٹیج ڈرامے	نصرت پبلیشر، لکھنؤ	۱۹۸۵ء
37	آل احمد سرور	تنقیدی اشارے	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ	۱۹۵۵ء
38	انیس اعظمی	تھیٹر، پارسی تھیٹر اور آغا حشر کاشمیری	ایم، آر پبلی کیشنز، نئی دہلی	۲۰۱۱ء
39	انیس اعظمی، مخمور سعیدی	اردو تھیٹر کل اور آج	اردو اکادمی، دہلی	۱۹۹۵ء
40	اے بی اشرف	اردو اسٹیج ڈراما	مقتدرہ، اسلام آباد	۱۹۸۶ء
41	بادشاہ حسین سید	اردو میں ڈراما نگاری	شمس المطابع پریس حیدر آباد	۱۹۳۵ء
42	بشیر حسین زیدی	قدسیہ زیدی	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۲۰۱۳ء
43	تاج سعید	ڈراما اور اس کا فن	مکتبہ نو، راولپنڈی	۱۹۶۲ء
44	جمیل جالبی، ڈاکٹر	بوطیقا (ترجمہ)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۱ء
45	جمیل جالبی، ڈاکٹر	ارسطو سے ایلیٹ تک	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۷۷ء

46	جمیل جالبی، ڈاکٹر	ایلیٹ کے مضامین	ایجو کیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی	۱۹۶۰ء
47	حاتم ماہر رامپوری	اردو ڈرامے کا ایک جائزہ	تعلیمی مرکز، پٹنہ	۱۹۷۳ء
48	رام بابو سکسینہ	تاریخ ادب اردو	بزم خضرِ راہ، کامعہ نگر، نئی دہلی	۲۰۰۰ء
49	رضی عابدی	مغربی ڈراما اور جدید ادبی تحریکیں	ادارہ تالیف و ترجمہ، لاہور	۱۹۸۷ء
50	زاھدہ زیدی	جدید مغربی ڈرامے کے اہم رجحانات	عابد حسین میموریل ٹرست، نئی دہلی	۱۹۹۷ء
51	زاھدہ زیدی	رموز فکر و فن (تنقیدی مضامین)	آبشار پبلی کیشنز، علی گڑھ	۱۹۹۳ء
52	زبیر رضوی	عصری ہندوستانی تھیٹر	نیشنل اسکول آف ڈراما، نئی دہلی	۲۰۱۲ء
53	سمیع الحق	المیہ نگاری فن اور فنکار	مظہر پبلشرز، رانچی	۱۹۹۵ء
54	سید عباس رضوی، پروفیسر	اردو ڈراما اور انار کلی	بھوپال بُک ہاؤس بھوپال	۱۹۷۷ء
55	شارب رودولوی	ہندوستان میں ڈرامے کی ابتداء (فن اور تنقید)	انور کمال حسینی پبلیکیشنز، دہلی	۱۹۶۶ء
56	شاہد رزمی	اپٹا اور اردو ڈراما	تخلیق کار پبلیشرز	۱۹۹۵ء
57	شمس الرحمان فاروقی	شعریات	قومی کونسل، نئی دہلی	۱۹۸۰ء
58	صفدر آہ	ہندوستانی ڈراما	نیشنل بُک ٹرسٹ دہلی	۱۹۲۶ء
59	ظہور الدین، ڈاکٹر	جدید اردو ڈراما	ادارہ فکرِ جدید، نئی دہلی	۱۹۸۷ء
60	ظہور الدین، ڈاکٹر	حقیقت نگاری اور اردو ڈراما	نور محمدی پریس، سرینگر	۱۹۸۴ء
61	ظہیر انور	ڈراما فن اور تکنیک	شرجیل آرٹس پبلی کیشنز، کلکتہ	۱۹۹۶ء
62	عابد حسین، ڈاکٹر	قومی تہذیب کا مسئلہ	انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ	۱۹۵۵ء
63	عابد حسین، سید	مضامین عابد	لطیفی پریس، دہلی	۱۹۴۷ء
64	عابد علی عابد، سید	ڈراما نگاری کا فن (اصول انتقاد و ادبیات)	مجلس ترقی اردو	۱۹۶۰ء
65	عبد السلام، خورشید	اردو ڈراما	لاہور	۱۹۴۳ء
66	عبد العلیم نامی	اردو تھیٹر (حصّہ سوم)	انجمن ترقی اردو، پاکستان	۱۹۶۲ء
67	عبد العلیم نامی	اردو تھیٹر (جلد دوم)	انجمن ترقی اردو، پاکسان	۱۹۶۲ء
68	عبد العلیم نامی	اردو تھیٹر (جلد اوّل)	کل پاکستان انجمن ترقی اردو	۱۹۶۲ء

69	عتیق احمد صدیقی	یونانی ڈراما	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۷ء
70	عزیز مرزا	سنسکرت ڈراما (مقدمہ وکرم اروسی)	نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، حیدآباد	۱۹۰۷ء
71	عزیز احمد	فن شاعری (بوطیقا)	انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی	۱۹۴۱ء
72	عشرت رحمانی	اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۵ء
73	عشرت رحمانی	اردو ڈراما کا ارتقاء	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۹۵ء
74	عطیہ نشاط	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	نصرت پبلیشرز، لکھنؤ	۱۹۷۳ء
75	عنبر بہرائچی	سنسکرت بوطیقا	استعارہ پبلیکیشنز، نئی دہلی	۲۰۰۳ء
76	فصیح احمد صدیقی	اردو کا پہلا یکبابی ڈراما	ادارہ ادب اردو، بمبئی	۱۹۷۲ء
77	فصیح احمد صدیقی	یکبابی ڈراما تکنیک و تمثیل	ادارہ ادب اردو، بمبئی،	۱۹۷۳ء
78	قمر اعظم ہاشمی	اردو میں ڈراما نگاری	بک امپوریم، پٹنہ	۱۹۷۵ء
79	قمر رئیس، ڈاکٹر	اردو ڈراما (انتخاب مع مقدمہ)	سرسید بک ڈیپو، علی گڑھ	۱۹۶۱ء
80	محمد حسن	مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے	مکتبہ دین وادب، لکھنؤ	۱۹۷۵ء
81	محمد حسن	ادبی سماجیات	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۲۰۱۱ء
82	محمد حسن	معاصر ادب کی پیش رو	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۱۹۸۲ء
83	محمد حسن	ادبیات شناسی	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	۲۰۰۰ء
84	محمد حسین رضوی، سید	ڈراما ایک دقیق نظر	در مطبع میفد عام، آگرہ	۱۹۰۴ء
85	محمد کاظم	ہندوستانی نکڑ ناٹک اور اس کی سماجی معنویت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۶ء
86	محمد، شفیع، ڈاکٹر	آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ	عوامی پریس مالیگاؤں	۱۹۸۸ء
87	محمد شاہد حسین	عوامی راویت اور اردو ڈراما	حسین پبلکیشنز، نئی دہلی	۱۹۹۲ء
88	محمد شاہد حسین، ڈاکٹر	ڈراما فن اور روایت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۶ء
89	محمد عمر و نورالٰہی	ناٹک ساگر	اُتّر پردیش اآردو اکادمی، لکھنؤ	۱۹۸۲ء
90	مسعود حسن رضوی	لکھنؤ کا عوامی اسٹیج	تنظیم پریس کتاب نگر، لکھنؤ	۱۹۵۷ء

91	مسعودالحق	حبیب تنویر کا رنگ منچ	دِلّی کتاب گھر، دہلی	۲۰۱۲ء
92	مسعودالحق	نیا تھیٹر	دِلّی کتاب گھر، دہلی	۲۰۱۳ء
93	مسیح الزماں، ڈاکٹر	اردو تھیٹر کا پہلا ڈراما (خورشید)	کتاب نگر، لکھنؤ	۱۹۷۳ء
94	ملک حسن اختر، ڈاکٹر	اردو ڈراما کی تاریخ	مقبول اکیڈمی، لاہور	۱۹۹۰ء
95	وقار عظیم	اردو ڈراما تاریخ و تنقید کی روشنی میں	گورنمنٹ کالج شعبۂ اردو، لاہور	۱۹۹۲ء
96	وقار عظیم، سید	آغا حشر اور انکے ڈرامے	اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۷۸ء
97	وقار عظیم، سید	اردو ڈراما فن اور منزلیں	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی	۱۹۹۲ء

ہندی کتب

क्र.स	लेखक	पुस्तक	प्रकाशन	वर्ष
98	प्रतिभा अग्रवाल	हबीब तनवीर एक रंग व्यक्तित्व	नाट्य शोध संस्थान, कलकत्ता	1993
99	भारतरत्न भार्गव	रंग हबीब	राष्ट्रीय नाट्य वि.दिल्ली	2006
100	महावीर अग्रवाल	हबीब तनवीर का रंग संसार	श्री प्रकाशन, दुर्ग	2004
101	महावीर अग्रवाल	छत्तीसगढ़ी लोक नाट्य नाचा	श्री प्रकाशन, दुर्ग	1999
102	सुधीर शर्मा	लोक का आलोक हबीब तनवीर	वैभव प्रकाशन रायपुर	2009
103	अख्तर परवीन	समकालीन हिंदी नाट्य परिदृश्य	विकास प्रकाशन कानपुर	2007
104	जयदेव तनेजा	समकालीन हिंदी नाट्य और रंगमंच	तक्षशिला प्रकाशन नई दिल्ली	2002
105	देवेन्द्र राज अंकुर	रंगमंच का सौंदर्य शास्त्र	राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली	2006
106	नेमिचंद्र जैन	आधुनिक हिंदी नाटक और रंगमंच	मैकमिलन संस्करण, भोपाल	1978
107	नरेन्द्र मोहन	समकालीन हिंदी नाटक और रंगमंच	वाणी प्रकाशन नई दिल्ली	2009
108	लक्ष्मीनारायण लाल	आधुनिक हिंदी नाटक और रंगमंच	साहित्य भवन इलहाबाद	1989

انگریزی کتب

Si.N.	Name	Book	Publisher	Year
109	Anjum Katyal	Habib Tanvir Towards an Inclusive Theatre	Sage Publication New Dehli	2012
110	Mahmood Farooqui	Habib tanvir Memoirs	Penguin Books Publication Dehli	2014
111	Jill Mac Donald	A Story For Mukti, Habib Tanvir	Harper Colline Publisher	2016
112	Ralph Yarrow	Indian Theatre	Routledgr Publisher U.K	2015
113	Neeraj & Javed Malik	Habib Tanvir:Reflection and Reminiscences	Sahmat, S,H, Memorial Trust	2010
114	Hemendra Nath Das Gupta	The Indian Stage	Munshiram Manoharlal Pub.	2002
115	Arjun Ghosh	A History of the Jana Natya Manch	Sage Publications New Dehli	2012
116	Erika Fischer-Lichte	The Dramatic Touch of Difference	Gunter Narr Verlag Tubingen	1990
117	Polly Irvin	Directing for the Stage	Oceano De Mexico	2003
118	Mazharul Islam	Folklore: The Pulse of the Pepole	Concept Publications, New Dehli	1985
119	Sankar Sen Gupta	Studies in Indian Folk Culture	Indian Publications Calcutta	1964
120	______	Indian drama	Publications Division. Gov. of India	1956
121	Ric Knowles, Joanne Tompkins	Modern Drama: Defining the Field	University Of Toronto Press, London	2003

اردو رسائل و جرائد

نمبر شمار	رسالہ	مقامِ اشاعت	سنِ اشاعت
122	ادب لطیف	لاہور	فروری ۱۹۵۹ء
123	ادب لطیف (ڈراما نمبر)	لاہور	۱۹۵۵ء
124	ادب نامہ (روزنامہ ندیم)	بھوپال	۱۲ اگست ۲۰۰۱ء
125	ادب نامہ (روزنامہ ندیم)	بھوپال	۱۱ نومبر ۲۰۰۲ء
126	ادب نامہ، ہفتہ واری کالم	ممبئی	۱۹۹۱ء
127	اردو	اورنگ آباد	اکتوبر ۱۹۳۶ء

128	اردو ادب (حبیب تنویر خصوصی گوشہ)	نئی دہلی	جولائی، اگست، ستمبر ۲۰۰۹ء
129	اردو ادب	علی گڑھ	مارچ ۱۹۵۹ء
130	اردو ادب	علی گڑھ	جون ۱۹۵۵ء
131	افکار (ڈراما ایڈیشن)	کراچی	۱۹۶۸ء
132	ایوان اردو	دہلی	اپریل ۱۹۹۴ء
133	آج کل	نئی دہلی	فروری ۱۹۵۵ء
134	آج کل	نئی دہلی	مئی ۱۹۶۴ء
135	آج کل	نئی دہلی	ستمبر ۱۹۶۳ء
136	آج کل	نئی دہلی	اپریل ۱۹۵۸ء
137	آج کل	نئی دہلی	جنوری ۲۰۰۱ء
138	آج کل	نئی دہلی	ستمبر ۱۹۵۳ء
139	آج کل	نئی دہلی	ستمبر ۱۹۷۶ء
140	آج کل (حبیب تنویر نمبر)	نئی دہلی	اکتوبر ۲۰۰۹ء
141	آج کل (ڈراما نمبر)	نئی دہلی	مئی ۱۹۹۴ء
142	آج کل (ڈراما نمبر)	نئی دہلی	جنوری ۱۹۵۹ء
143	آواز	نئی دہلی	دسمبر ۱۹۷۰ء
144	پگڈنڈی	امرتسر	دسمبر ۱۹۶۱ء
145	تعمیر	ہریانہ	جولائی ۱۹۸۷ء
146	چشمۂ اردو (خصوصی شمارہ)	چھتیس گڑھ	اکتوبر۔مارچ ۲۰۱۰ء
147	ذہن جدید	نئی دہلی	مارچ۔مئی ۲۰۰۹ء
148	ذہن جدید	نئی دہلی	دسمبر۔فروری ۲۰۰۸ء
149	شاعر	بمبئی	۱۹۷۷ء
150	شاعر	بمبئی	جون ۱۹۶۳ء
151	شاعر	بمبئی	جلد۔54، شمارہ 1، ۱۹۸۳ء
152	شاعر	بمبئی	دسمبر ۱۹۸۸ء
153	شاعر (ڈراما نمبر)	بمبئی	ستمبر ۱۹۶۴ء
154	شاہراہ	دہلی	اکتوبر ۱۹۵۷ء
155	شب خون	الہ آباد	جولائی اور اگست ۱۹۶۷ء
156	شب خون	الہ آباد	اگست ۱۹۶۷ء

157	شب خون	الہ آباد	جولائی ۱۹۶۷ء
158	عالمی اردو ادب	دہلی	۲۰۱۰ء، جلد نمبر ۳۰
159	قند (ڈراما نمبر)	مردان، پاکستان	۱۹۶۱ء
160	قومی آواز	دہلی	اگست ۱۹۹۴ء
161	قومی آواز	دہلی	نومبر ۱۹۹۰ء
162	کتاب نما	نئی دہلی	نوبر ۱۹۸۴ء
163	کتاب نما	نئی دہلی	جون ۱۹۹۱ء
164	ماہ نو	کراچی	جون ۱۹۵۲ء
165	ماہنامہ تنویر	بمبئی	اکتوبر ۱۹۲۸ء
166	ماہنامہ مہر نیم روز	کراچی	اپریل ۱۹۵۱ء
167	مژگاں (ڈراما نمبر)	کولکاتہ	جون ۲۰۰۴ء
168	نقوش (خاص نمبر)	امر تسر	اکتوبر۔دسمبر ۱۹۶۶ء
169	نوائے ادب	بمبئی	اپریل۔اکتوبر ۱۹۸۶ء
170	نیا دور	لکھنؤ	اپریل ۱۹۷۳ء
171	نئی قدریں (ڈراما نمبر)	حیدر آباد، پاکستان	۱۹۶۸ء
172	ہماری زبان	دہلی	نومبر ۱۹۸۶ء
173	ہماری زبان	دہلی	ستمبر ۱۹۷۴ء
174	ہماری زبان	دہلی	دسمبر ۱۹۸۸ء
175	ہماری زبان	دہلی	جنوری ۱۹۸۳ء
176	ہماری زبان	دہلی	جون ۱۹۹۴ء
177	ہماری زبان	دہلی	جولائی ۱۹۸۶ء
178	ہماری زبان	دہلی	فروری ۱۹۸۹ء
179	ہماری زبان	علی گڑھ	جون ۱۹۶۱ء
180	ہماری زبان	علی گڑھ	مئی ۱۹۶۷ء
181	یادگار	لاہور	۱۹۳۴ء

ہندی اور انگریزی رسائل و جرائد:

Si. N.	Magazine	Place	Year
182	नटरंग	दिल्ली	जुलाई-दिसम्बर 2010
183	नटरंग	दिल्ली	मार्च 2001
184	नटरंग	दिल्ली	सितम्बर 2005
185	नटरंग	दिल्ली	मार्च-दिसम्बर 1989
186	नटरंग	दिल्ली	जनवरी-मार्च 1969
187	नटरंग	दिल्ली	अक्टूबर-दिसम्बर 1968
188	नटरंग	दिल्ली	जनवरी 1965
189	अपनी माटी	-----	फरवरी 2014
190	संवेद	दिल्ली	दिसम्बर 2014
191	कलावार्ता	भोपाल	अक्टूबर-दिसम्बर 2003
192	कलावार्ता	भोपाल	जनवरी 1984
193	कलावार्ता	भोपाल	जुलाई-दिसम्बर 2002
194	रंग प्रसंग	दिल्ली	जनवरी-जून 2003
195	रंग प्रसंग	दिल्ली	जुलाई-दिसम्बर 2005
196	रंग प्रसंग	दिल्ली	जनवरी-जून 2000
197	रंग प्रसंग	दिल्ली	जुलाई-सितम्बर 2004
198	पत्रिका	-----	31 अगस्त 2017
199	बीबीसी हिंदी	-----	8 जून 2009
200	वेब दुनिया	-----	8 जून 2009
201	Outlook	------	1 September, 2003
202	The Wire	------	1 September, 2016
203	The Times	London	23 August, 1982
204	The Times	London	25 23 August, 1982
205	India Tody	------	26 December, 2005
206	The Guardian	London	3 September, 2009
207	Enact	Dehli	April, 1968
208	Enact	Dehli	August, 1967
209	Enact	Dehli	Jenuary-February, 1973
210	Frontline	Chennai	June-july, 2009
211	Enact	Dehli	March, 1974
212	Enact	Dehli	March,1968
213	Enact	Dehli	March-April,1977
214	Enact	Dehli	May-June,1979

انٹرنیٹ

Sl No	Websites & Blogs
215	rekhta.org
216	urdulibrary.org
217	colombia.edu
218	lib.bazmeurdu.net
219	urducouncil.nic.in
220	oudh.tripod.com
221	sociologyguide.com
222	manishchauhan.blogspot.in
223	merriam-webster.com/dictionary
224	Britannica.com
225	Seagullindia.com
226	Shahmat.org

کتابیات

بنیادی ماخذ

نمبر شمار	مصنف	کتاب	مطبع/رسالہ	سن اشاعت
1	حبیب تنویر	پردہ کھلتا ہے (خود نوشت)	دلّی کتاب گھر، دہلی	۲۰۱۳ء
2	حبیب تنویر	دو رنگ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۵ء
3	حبیب تنویر	دیکھ رہے ہیں نین	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۵ء
4	حبیب تنویر	آگرہ بازار	آزاد کتاب گھر، دہلی	۱۹۵۴ء
5	حبیب تنویر	شطرنج کے مہرے	آزاد کتاب گھر، دہلی	۱۹۵۴ء
6	حبیب تنویر	گاؤں کا ناؤں سسرال مور ناؤں داماد	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
7	حبیب تنویر	چرنداس چور	پستکاین، دہلی	۲۰۱۲ء
8	حبیب تنویر	ہرما کی امر کہانی	پستکاین، دہلی	۱۹۹۰ء
9	حبیب تنویر	زہریلی ہوا	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
10	حبیب تنویر	ایک عورت ہیپشیا بھی تھی	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
11	حبیب تنویر	بہادر کلارن	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۶ء
12	حبیب تنویر	کام دیو کا اپنا بسنت رِتو کا سپنا	وانی پبلیکیشن نئی دہلی	۲۰۰۱ء
13	حبیب تنویر	کارتوس	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
14	حبیب تنویر	دودھ کا گلاس	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
15	حبیب تنویر	پرمپرا	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
16	حبیب تنویر	آگ کی گیند	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
17	حبیب تنویر	چاندی کا چمچہ	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
18	حبیب تنویر	تین کھیل	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
19	حبیب تنویر	موٹے رام کی ستیہ گرہ	سہمت، نئی دہلی	۱۹۹۱ء
20	حبیب تنویر	پچ رنگی	وانی پبلیکیشن، نئی دہلی	۲۰۰۴ء
21	حبیب تنویر	سات پیسے	چشمۂ اردو	اکتوبر ۲۰۱۰ء
22	حبیب تنویر	پونگا پنڈت	سہمت، نئی دہلی	جنوری ۲۰۰۹ء
23	حبیب تنویر	سڑک	کلاوارتا، بھوپال	شمارہ 103
24	زبیر رضوی	آزادی کے بعد اردو ڈراما (انتخاب)	قومی کونسل، نئی دہلی	۲۰۰۸ء
25	محمد حسن	اردو ڈراموں کا انتخاب	قومی کونسل، نئی دہلی	۱۹۹۸ء

26	وجاہت اصغر	جس نے لاہور نئیں دیکھا وہ جنا ہی نئیں	وانی پبلیکیشن نئ دہلی	۲۰۰۶ء

ثانوی ماخذ

نمبر شمار	مصنف	کتاب	مطبع	سنِ اشاعت
27	ابراہیم یوسف	اردوڈرامے کا تنقیدی جائزہ	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۲۰۱۱ء
28	ابراہیم یوسف	اندر سبھا اور اندر سبھائیں	نسیم بک ڈپو، لکھنؤ	۱۹۸۰ء
29	احتشام حسین	جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل	اتر پردیش اردو اکادمی	۱۹۸۲ء
30	اخلاق اثر، ڈاکٹر	اردو کا پہلا ڈراما	پاشا پریس، بھوپال	۱۹۷۸ء
31	اخلاق اثر، ڈاکٹر	اردو ڈرامے کا مطالعہ	ریجنل کالج آف ایجوکیشن بھوپال	۱۹۷۷ء
32	اخلاق اثر، ڈاکٹر	ریڈیو ڈرامے کا فن	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۱۹۷۷ء
33	اسلم قریشی	برِ صغیر کا ڈراما تاریخ، افکار اور انتقاد	مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور	۱۹۸۷ء
34	اسلم قریشی، پروفیسر	ڈراما نگاری کا فن	مجلس ترقیٔ ادب، لاہور	۱۹۶۳ء
35	اسلم قریشی، پروفیسر	ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر	مجلس ترقیٔ ادب، لاہور	۱۹۷۱ء
36	آفاق احمد	اسٹیج ڈرامے	نصرت پبلیشر، لکھنؤ	۱۹۸۵ء
37	آل احمد سرور	تنقیدی اشارے	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ	۱۹۵۵ء
38	انیس اعظمی	تھیٹر، پارسی تھیٹر اور آغا حشر کاشمیری	ایم، آر پبلی کیشنز، نئ دہلی	۲۰۱۱ء
39	انیس اعظمی، مخمور سعیدی	اردو تھیٹر کل اور آج	اردو اکادمی، دہلی	۱۹۹۵ء
40	اے بی اشرف	اردو اسٹیج ڈراما	مقتدرہ، اسلام آباد	۱۹۸۶ء
41	بادشاہ حسین سید	اردو میں ڈراما نگاری	شمس المطابع پریس حیدر آباد	۱۹۳۵ء
42	بشیر حسین زیدی	قدسیہ زیدی	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۲۰۱۳ء
43	تاج سعید	ڈراما اور اس کا فن	مکتبہ نو، راولپنڈی	۱۹۶۲ء
44	جمیل جالبی، ڈاکٹر	بوطیقا (ترجمہ)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۱ء
45	جمیل جالبی، ڈاکٹر	ارسطو سے ایلیٹ تک	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۷۷ء

46	جمیل جالبی، ڈاکٹر	ایلیٹ کے مضامین	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی	۱۹۶۰ء
47	حاتم ماہر رامپوری	اردو ڈرامے کا ایک جائزہ	تعلیمی مرکز، پٹنہ	۱۹۷۳ء
48	رام بابو سکسینہ	تاریخ ادب اردو	بزم خضرِ راہ، کامعہ نگر، نئی دہلی	۲۰۰۰ء
49	رضی عابدی	مغربی ڈراما اور جدید ادبی تحریکیں	ادارہ تالیف و ترجمہ، لاہور	۱۹۸۷ء
50	زاھدہ زیدی	جدید مغربی ڈرامے کے اہم رجحانات	عابد حسین میموریل ٹرست، نئی دہلی	۱۹۹۷ء
51	زاھدہ زیدی	رموز فکر و فن (تنقیدی مضامین)	آبشار پبلی کیشنز، علی گڑھ	۱۹۹۳ء
52	زبیر رضوی	عصری ہندوستانی تھیٹر	نیشنل اسکول آف ڈراما، نئی دہلی	۲۰۱۲ء
53	سمیع الحق	المیہ نگاری فن اور فنکار	مظہر پبلشرز، رانچی	۱۹۹۵ء
54	سید عباس رضوی، پروفیسر	اردو ڈراما اور انار کلی	بھوپال بُک ہاؤس بھوپال	۱۹۷۷ء
55	شارب رودولوی	ہندوستان میں ڈرامے کی ابتداء (فن اور تنقید)	انور کمال حسینی پبلیکیشنز، دہلی	۱۹۶۶ء
56	شاہد رزمی	اپٹا اور اردو ڈراما	تخلیق کار پبلیشرز	۱۹۹۵ء
57	شمس الرحمان فاروقی	شعریات	قومی کونسل، نئی دہلی	۱۹۸۰ء
58	صفدر آہ	ہندوستانی ڈراما	نیشنل بُک ٹرسٹ دہلی	۱۹۲۶ء
59	ظہورالدین، ڈاکٹر	جدید اردو ڈراما	ادارہ فکرِ جدید، نئی دہلی	۱۹۸۷ء
60	ظہورالدین، ڈاکٹر	حقیقت نگاری اور اردو ڈراما	نور محمدی پریس، سرینگر	۱۹۸۴ء
61	ظہیر انور	ڈراما فن اور تکنیک	شرجیل آرٹس پبلی کیشنز، کلکتہ	۱۹۹۶ء
62	عابد حسین، ڈاکٹر	قومی تہذیب کا مسئلہ	انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ	۱۹۵۵ء
63	عابد حسین، سید	مضامین عابد	لطیفی پریس، دہلی	۱۹۴۷ء
64	عابد علی عابد، سید	ڈرامانگاری کا فن (اصول انتقاد و ادبیات)	مجلس ترقی اردو	۱۹۶۰ء
65	عبدالسلام، خورشید	اردو ڈراما	لاہور	۱۹۴۳ء
66	عبدالعلیم نامی	اردو تھیٹر (حصّہ سوم)	انجمن ترقی اردو، پاکستان	۱۹۶۲ء
67	عبدالعلیم نامی	اردو تھیٹر (جلد دوم)	انجمن ترقی اردو، پاکسان	۱۹۶۲ء
68	عبدالعلیم نامی	اردو تھیٹر (جلد اوّل)	کل پاکستان انجمن ترقی اردو	۱۹۶۲ء

69	عتیق احمد صدیقی	یونانی ڈراما	ایجوکیشنل بُک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۷ء
70	عزیز مرزا	سنسکرت ڈراما (مقدمہ وکرم اروسی)	نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، حیدآباد	۱۹۰۷ء
71	عزیز احمد	فن شاعری (بوطیقا)	انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی	۱۹۴۱ء
72	عشرت رحمانی	اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید	ایجوکیشنل بُک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۵ء
73	عشرت رحمانی	اردو ڈراما کا ارتقاء	ایجوکیشنل بُک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۹۵ء
74	عطیہ نشاط	اردو ڈراما روایت اور تجربہ	نصرت پبلیشرز، لکھنؤ	۱۹۷۳ء
75	عنبر بہرائچی	سنسکرت بوطیقا	استعارہ پبلیکیشنز، نئی دہلی	۲۰۰۳ء
76	فصیح احمد صدیقی	اردو کا پہلا یکبابی ڈراما	ادارہ ادب اردو، بمبئی	۱۹۷۲ء
77	فصیح احمد صدیقی	یکبابی ڈراما تکنیک و تمثیل	ادارہ ادب اردو، بمبئی،	۱۹۷۳ء
78	قمر اعظم ہاشمی	اردو میں ڈراما نگاری	بُک امپوریم، پٹنہ	۱۹۷۵ء
79	قمر رئیس، ڈاکٹر	اردو ڈراما (انتخاب مع مقدمہ)	سر سید بک ڈپو، علی گڑھ	۱۹۶۱ء
80	محمد حسن	مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے	مکتبہ دین و ادب، لکھنؤ	۱۹۷۵ء
81	محمد حسن	ادبی سماجیات	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۲۰۱۱ء
82	محمد حسن	معاصر ادب کی پیش رو	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	۱۹۸۲ء
83	محمد حسن	ادبیات شناسی	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	۲۰۰۰ء
84	محمد حسین رضوی، سید	ڈراما ایک دقیق نظر	در مطبع میفد عام، آگرہ	۱۹۰۴ء
85	محمد کاظم	ہندوستانی نکڑ ناٹک اور اس کی سماجی معنویت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۶ء
86	محمد، شفیع، ڈاکٹر	آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں کا تنقیدی مطالعہ	عوامی پریس مالیگاؤں	۱۹۸۸ء
87	محمد شاہد حسین	عوامی راویت اور اردو ڈراما	حسین پبلکیشنز، نئی دہلی	۱۹۹۲ء
88	محمد شاہد حسین، ڈاکٹر	ڈراما فن اور روایت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۶ء
89	محمد عمر و نورالٰہی	ناٹک ساگر	اُتّر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ	۱۹۸۲ء
90	مسعود حسن رضوی	لکھنؤ کا عوامی اسٹیج	تنظیم پریس کتاب نگر، لکھنؤ	۱۹۵۷ء

91	مسعود الحق	حبیب تنویر کا رنگ منچ	دِلّی کتاب گھر، دہلی	۲۰۱۲ء
92	مسعود الحق	نیا تھیٹر	دِلّی کتاب گھر، دہلی	۲۰۱۳ء
93	مسیح الزماں، ڈاکٹر	اردو تھیٹر کا پہلا ڈراما (خورشید)	کتاب نگر، لکھنؤ	۱۹۷۳ء
94	ملک حسن اختر، ڈاکٹر	اردو ڈراما کی تاریخ	مقبول اکیڈمی، لاہور	۱۹۹۰ء
95	وقار عظیم	اردو ڈراما تاریخ و تنقید کی روشنی میں	گورنمنٹ کالج شعبہ اردو، لاہور	۱۹۹۲ء
96	وقار عظیم، سید	آغا حشر اور انکے ڈرامے	اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۱۹۷۸ء
97	وقار عظیم، سید	اردو ڈراما فن اور منزلیں	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ دہلی	۱۹۹۶ء

ہندی کتب

क्र.स	लेखक	पुस्तक	प्रकाशन	वर्ष
98	प्रतिभा अग्रवाल	हबीब तनवीर एक रंग व्यक्तित्व	नाट्य शोध संस्थान, कलकत्ता	1993
99	भारतरत्न भार्गव	रंग हबीब	राष्ट्रीय नाट्य वि.दिल्ली	2006
100	महावीर अग्रवाल	हबीब तनवीर का रंग संसार	श्री प्रकाशन, दुर्ग	2004
101	महावीर अग्रवाल	छत्तीसगढ़ी लोक नाट्य नाचा	श्री प्रकाशन, दुर्ग	1999
102	सुधीर शर्मा	लोक का आलोक हबीब तनवीर	वैभव प्रकाशन रायपुर	2009
103	अख्तर परवीन	समकालीन हिंदी नाट्य परिदृश्य	विकास प्रकाशन कानपुर	2007
104	जयदेव तनेजा	समकालीन हिंदी नाट्य और रंगमंच	तक्षशिला प्रकाशन नई दिल्ली	2002
105	देवेन्द्र राज अंकुर	रंगमंच का सौंदर्य शास्त्र	राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली	2006
106	नेमिचंद्र जैन	आधुनिक हिंदी नाटक और रंगमंच	मैकमिलन संस्करण, भोपाल	1978
107	नरेन्द्र मोहन	समकालीन हिंदी नाटक और रंगमंच	वाणी प्रकाशन नई दिल्ली	2009
108	लक्ष्मीनारायण लाल	आधुनिक हिंदी नाटक और रंगमंच	साहित्य भवन इलहाबाद	1989

انگریزی کتب

Si.N.	Name	Book	Publisher	Year
109	Anjum Katyal	Habib Tanvir Towards an Inclusive Theatre	Sage Publication New Dehli	2012
110	Mahmood Farooqui	Habib tanvir Memoirs	Penguin Books Publication Dehli	2014
111	Jill Mac Donald	A Story For Mukti, Habib Tanvir	Harper Colline Publisher	2016
112	Ralph Yarrow	Indian Theatre	Routledgr Publisher U.K	2015
113	Neeraj & Javed Malik	Habib Tanvir:Reflection and Reminiscences	Sahmat, S,H, Memorial Trust	2010
114	Hemendra Nath Das Gupta	The Indian Stage	Munshiram Manoharlal Pub.	2002
115	Arjun Ghosh	A History of the Jana Natya Manch	Sage Publications New Dehli	2012
116	Erika Fischer-Lichte	The Dramatic Touch of Difference	Gunter Narr Verlag Tubingen	1990
117	Polly Irvin	Directing for the Stage	Oceano De Mexico	2003
118	Mazharul Islam	Folklore: The Pulse of the Pepole	Concept Publications, New Dehli	1985
119	Sankar Sen Gupta	Studies in Indian Folk Culture	Indian Publications Calcutta	1964
120	_______	Indian drama	Publications Division. Gov. of India	1956
121	Ric Knowles, Joanne Tompkins	Modern Drama: Defining the Field	University Of Toronto Press, London	2003

اردو رسائل و جرائد

نمبر شمار	رسالہ	مقامِ اشاعت	سنِ اشاعت
122	ادب لطیف	لاہور	فروری ۱۹۵۹ء
123	ادب لطیف (ڈراما نمبر)	لاہور	۱۹۵۵ء
124	ادب نامہ (روزنامہ ندیم)	بھوپال	۱۲۲گست ۲۰۰۱ء
125	ادب نامہ (روزنامہ ندیم)	بھوپال	۱۱نومبر ۲۰۰۲ء
126	ادب نامہ، ہفتہ واری کالم	ممبئی	۱۹۹۱ء
127	اردو	اورنگ آباد	اکتوبر ۱۹۳۶ء

128	اردو ادب (حبیب تنویر خصوصی گوشہ)	نئی دہلی	جولائی، اگست، ستمبر ۲۰۰۹ء
129	اردو ادب	علی گڑھ	مارچ ۱۹۵۹ء
130	اردو ادب	علی گڑھ	جون ۱۹۵۵ء
131	افکار (ڈراما ایڈیشن)	کراچی	۱۹۶۸ء
132	ایوان اردو	دہلی	اپریل ۱۹۹۴ء
133	آج کل	نئی دہلی	فروری ۱۹۵۵ء
134	آج کل	نئی دہلی	مئی ۱۹۶۴ء
135	آج کل	نئی دہلی	ستمبر ۱۹۶۳ء
136	آج کل	نئی دہلی	اپریل ۱۹۵۸ء
137	آج کل	نئی دہلی	جنوری ۲۰۰۱ء
138	آج کل	نئی دہلی	ستمبر ۱۹۵۳ء
139	آج کل	نئی دہلی	ستمبر ۱۹۷۶ء
140	آج کل (حبیب تنویر نمبر)	نئی دہلی	اکتوبر ۲۰۰۹ء
141	آج کل (ڈراما نمبر)	نئی دہلی	مئی ۱۹۹۴ء
142	آج کل (ڈراما نمبر)	نئی دہلی	جنوری ۱۹۵۹ء
143	آواز	نئی دہلی	دسمبر ۱۹۷۰ء
144	پگڈنڈی	امرتسر	دسمبر ۱۹۶۱ء
145	تعمیر	ہریانہ	جولائی ۱۹۸۷ء
146	چشمۂ اردو (خصوصی شمارہ)	چھتیس گڑھ	اکتوبر۔مارچ ۲۰۱۰ء
147	ذہن جدید	نئی دہلی	مارچ۔مئی ۲۰۰۹ء
148	ذہن جدید	نئی دہلی	دسمبر۔فروری ۲۰۰۸ء
149	شاعر	بمبئی	۱۹۷۷ء
150	شاعر	بمبئی	جون ۱۹۶۳ء
151	شاعر	بمبئی	جلد۔54، شمارہ 1، ۱۹۸۳ء
152	شاعر	بمبئی	دسمبر ۱۹۸۸ء
153	شاعر (ڈراما نمبر)	بمبئی	ستمبر ۱۹۶۴ء
154	شاہراہ	دہلی	اکتوبر ۱۹۵۷ء
155	شب خون	الہ آباد	جولائی اور اگست ۱۹۶۷ء
156	شب خون	الہ آباد	اگست ۱۹۶۷ء

157	شب خون	الہ آباد	جولائی ۱۹۶۷ء
158	عالمی اردو ادب	دہلی	۲۰۱۰ء، جلد نمبر ۳۰
159	قند (ڈراما نمبر)	مردان، پاکستان	۱۹۶۱ء
160	قومی آواز	دہلی	اگست ۱۹۹۴ء
161	قومی آواز	دہلی	نومبر ۱۹۹۰ء
162	کتاب نما	نئی دہلی	نوبر ۱۹۸۴ء
163	کتاب نما	نئی دہلی	جون ۱۹۹۱ء
164	ماہ نو	کراچی	جون ۱۹۵۲ء
165	ماہنامہ تنویر	بمبئی	اکتوبر ۱۹۲۸ء
166	ماہنامہ مہر نیم روز	کراچی	اپریل ۱۹۵۱ء
167	مژگاں (ڈراما نمبر)	کولکاتہ	جون ۲۰۰۴ء
168	نقوش (خاص نمبر)	امرتسر	اکتوبر۔ دسمبر ۱۹۶۶ء
169	نوائے ادب	بمبئی	اپریل۔ اکتوبر ۱۹۸۶ء
170	نیا دور	لکھنؤ	اپریل ۱۹۷۳ء
171	نئی قدریں (ڈراما نمبر)	حیدرآباد، پاکستان	۱۹۶۸ء
172	ہماری زبان	دہلی	نومبر ۱۹۸۶ء
173	ہماری زبان	دہلی	ستمبر ۱۹۷۴ء
174	ہماری زبان	دہلی	دسمبر ۱۹۸۸ء
175	ہماری زبان	دہلی	جنوری ۱۹۸۳ء
176	ہماری زبان	دہلی	جون ۱۹۹۴ء
177	ہماری زبان	دہلی	جولائی ۱۹۸۶ء
178	ہماری زبان	دہلی	فروری ۱۹۸۹ء
179	ہماری زبان	علی گڑھ	جون ۱۹۶۱ء
180	ہماری زبان	علی گڑھ	مئی ۱۹۶۷ء
181	یادگار	لاہور	۱۹۳۴ء

ہندی اور انگریزی رسائل و جرائد:

Si. N.	Magazine	Place	Year
182	नटरंग	दिल्ली	जुलाई-दिसम्बर 2010
183	नटरंग	दिल्ली	मार्च 2001
184	नटरंग	दिल्ली	सितम्बर 2005
185	नटरंग	दिल्ली	मार्च-दिसम्बर 1989
186	नटरंग	दिल्ली	जनवरी-मार्च 1969
187	नटरंग	दिल्ली	अक्टूबर-दिसम्बर 1968
188	नटरंग	दिल्ली	जनवरी 1965
189	अपनी माटी	-----	फरवरी 2014
190	संवेद	दिल्ली	दिसम्बर 2014
191	कलावार्ता	भोपाल	अक्टूबर-दिसम्बर 2003
192	कलावार्ता	भोपाल	जनवरी 1984
193	कलावार्ता	भोपाल	जुलाई-दिसम्बर 2002
194	रंग प्रसंग	दिल्ली	जनवरी-जून 2003
195	रंग प्रसंग	दिल्ली	जुलाई-दिसम्बर 2005
196	रंग प्रसंग	दिल्ली	जनवरी-जून 2000
197	रंग प्रसंग	दिल्ली	जुलाई-सितम्बर 2004
198	पत्रिका	-----	31 अगस्त 2017
199	बीबीसी हिंदी	-----	8 जून 2009
200	वेब दुनिया	-----	8 जून 2009
201	Outlook	------	1 September, 2003
202	The Wire	------	1 September, 2016
203	The Times	London	23 August, 1982
204	The Times	London	25 23 August, 1982
205	India Tody	------	26 December, 2005
206	The Guardian	London	3 September, 2009
207	Enact	Dehli	April, 1968
208	Enact	Dehli	August, 1967
209	Enact	Dehli	Jenuary-February, 1973
210	Frontline	Chennai	June-july, 2009
211	Enact	Dehli	March, 1974
212	Enact	Dehli	March,1968
213	Enact	Dehli	March-April,1977
214	Enact	Dehli	May-June,1979

انٹرنیٹ

Sl No	Websites & Blogs
215	rekhta.org
216	urdulibrary.org
217	colombia.edu
218	lib.bazmeurdu.net
219	urducouncil.nic.in
220	oudh.tripod.com
221	sociologyguide.com
222	manishchauhan.blogspot.in
223	merriam-webster.com/dictionary
224	Britannica.com
225	Seagullindia.com
226	Shahmat.org